

Universidade do Algarve

FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS

**A militância melancólica ou a figura de autor
em José Gomes Ferreira**

(Tese para a obtenção do grau de Doutor no ramo de Literatura,
especialidade de Literatura e Cultura Portuguesas)

Carina Infante do Carmo

Orientadora: Prof^ª. Doutora Paula Morão

Constituição do Júri

Presidente: Prof. Doutor Nuno Bicho

Vogais: Prof^ª. Doutora Paula Morão

Prof. Doutor António Pedro Pita

Prof^ª. Doutora Rosa Maria Martelo

Prof. Doutor Petar Petrov

Prof. Doutor João Minhoto Marques

Prof. Doutor José Paulo Pereira

**Faro
2006**

Nome: Carina Infante do Carmo

Faculdade: Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve

Orientadora: Prof^ª. Doutora Paula Morão

Data: 2006

Título da Tese: *A Militância Melancólica ou a Figura de Autor em José Gomes Ferreira*

RESUMO

A obra em prosa e em poesia de José Gomes Ferreira (1900-1985) configura um edifício autobiográfico que tem por centro um sujeito-autor, a recontar a sua narrativa de vida e a delinear um auto-retrato de artista, sempre inacabado. Nesse sentido, pertence à modernidade literária pós-Pessoa, conhecendo a fundo a cultura poética oitocentista em que cresceu e absorvendo, mais tarde, o legado modernista, em diferentes expressões artísticas. Quer isto dizer que o autor em estudo exemplifica, com propriedade, a não-linearidade do tempo histórico, situado na encruzilhada de diversas vozes e movimentos literários do século XX.

O seu trabalho autobiográfico combina a consciência do artefacto literário e a vontade de assegurar a sobrevivência do nome e da obra, contra o esquecimento. Esta *persona* autoral confirma um conceito não biografista de autor, ou seja, encarna uma máscara excêntrica que abriga um ser feito de linguagem, ao mesmo tempo, actor e encenador na cena da escrita. O aparente oxímoro da militância melancólica determina-lhe, entretanto, a forma como compõe a vida, as auto-imagens e a voz, e nelas cruza a memória pessoal e a consciência social.

O poeta-autobiógrafo inscreve-se no espaço da cidade, na sua história e na experiência quotidiana dos homens. Ainda assim, a chave realista da sua representação contempla a criatividade metafórica, a ironia e a construção de realidades alternativas. São elas, afinal de contas, as margens da melancolia onde José Gomes Ferreira se posiciona para reflectir sobre si e sobre o mundo.

Palavras-Chave:

Autobiografia; Auto-Retrato de Artista; Melancolia; Figura de Autor; Arte e Política; Modernidade

Name: Carina Infante do Carmo

Faculty: Faculdade de Ciências Humanas e Sociais - Universidade do Algarve

Ph.D Supervisor: Professor Paula Morão

Date: 2006

Title of Ph.D Dissertation: *The Melancholic Militancy or the Author's Figure in José Gomes Ferreira*

ABSTRACT

Both in prose and in poetry, the work of José Gomes Ferreira (1900-1985) deals with the artist's self-portrait and with the autobiographical construction of the self as an author. That is why the author's *persona* constantly retells his own life-story and designs his open-ended self-portrait. In this sense, José Gomes Ferreira belongs to the Portuguese literary modernity that comes after Fernando Pessoa, and he is well-acquainted both with his 19th Century poetic ancestors and with the modernist aesthetics, expressed in different arts. Thus, he is an excellent example of the non-linearity of historical time, because his writing intertwines various literary voices and movements of the 20th Century.

His work combines the conscience of the literary artefact and the will to keep his name and literary production alive, in order not to be forgotten. On one hand, his concept of author has no biographist meaning; he wears an excentric mask of a man construed through language, e.g., an actor and a director on the writing scene. On the other hand, the apparent oxymoron that defines his work — the melancholic militancy — determines the way he composes his life, his images and his voice and, consequently, positions these three between personal memory and social concern.

The poet-autobiographer is inscribed in the space of the city, in its history and in the surrounding everyday human experience. However, this stress upon realistic approach includes metaphorical criativity, irony and construal of alternative reality. These are the melancholic fringes that José Gomes Ferreira chooses to apply in his reflection upon himself and upon the world.

Keywords:

Autobiography; Artist's Self-Portrait; Melancholy; Author's Figure; Modernity; Art and Politics

Nom: Carina Infante do Carmo

Titre de la Dissertation: *La Militance Mélancolique ou la Figure de l'Auteur chez José Gomes Ferreira*

Faculté: Faculdade de Ciências Humanas e Sociais - Universidade do Algarve

Directeur de Thèse: Madame Le Professeur Paula Morão

Date: 2006

RÉSUMÉ

La prose et la poésie dans l'œuvre de José Gomes Ferreira (1900-1985) constituent un édifice autobiographique dont le centre est un sujet-auteur qui recrée le récit de sa vie et qui ébauche un autoportrait d'artiste toujours inachevé. En ce sens, José Gomes Ferreira appartient à la modernité littéraire portugaise *post*-Pessoa, possédant une profonde connaissance de la culture poétique du dix-neuvième siècle, dans laquelle il a grandi, puis s'imprégnant de l'héritage moderniste sous ses plus diverses expressions artistiques. Par là-même, il illustre la non-linéarité du temps historique et se situe au carrefour de divers voix et mouvements littéraires du vingtième siècle.

Son travail autobiographique associe la conscience de l'artefact littéraire à la volonté d'assurer la survie du nom et de l'œuvre face à l'oubli. José Gomes Ferreira part, alors, d'un concept non biographiste de l'auteur; en d'autres termes, il le conçoit comme un masque excentrique qui dissimule un être fait de langage, en même temps acteur et metteur en scène de l'écrit. L'apparent oxymoron de la militance mélancolique détermine néanmoins la façon dont cette *persona* d'auteur compose sa vie, ses autoportraits et sa voix: s'y croisent sa mémoire personnelle et sa conscience sociale.

Le poète-autobiographe s'inscrit dans l'espace de la ville, de son histoire et dans l'expérience quotidienne des hommes. Même ainsi, son esthétique réaliste englobe la créativité métaphorique, l'ironie et la construction de réalités alternatives. Elles constituent, en fin de compte, les rivages de la mélancolie où se place José Gomes Ferreira pour fonder une réflexion sur lui-même et sur le monde.

Mots-Clé:

Autobiographie; Auto-Portrait d'Artiste; Mélancolie; Figure d'Auteur; Art et Politique; Modernité

Agradeço à Professora Doutora Paula Morão, minha orientadora, a atenção, o rigor e a generosidade com que acompanhou cada passo da minha pesquisa e da escrita deste trabalho.

Durante os anos 2002/2005, a minha investigação foi possível graças à Universidade do Algarve e aos apoios concedidos ao abrigo da Medida 5 - Acção 5.3/Prodep 2001 – Formação Avançada de Docentes no Ensino Superior. Refiro ainda o Centro de Estudos Linguísticos e Literários da Universidade do Algarve, financiado pela FCT e participado pelo FEDER, em cujo âmbito realizei esta dissertação (Linha de Investigação em Estudos de Retórica, Crítica e Teoria Literárias – Estudos Comparados). Por último, saliento o Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa que me permitiu assistir ao Congresso da Associação Britânica de Literatura Comparada, subordinado ao tema «Autobiografictions» (Goldsmiths College, University of London), entre 8 e 10 Setembro de 2003.

Deixo um agradecimento especial ao Arquitecto Raúl Hestnes Ferreira, pela disponibilidade com que me facultou informação preciosa sobre José Gomes Ferreira e o seu tempo.

Agradeço à D. Teresa Cunha, do Museu da Música Portuguesa/Casa Verdades de Faria, por me proporcionar, à distância, todos os dados disponíveis e necessários sobre as *canções heróicas* de Fernando Lopes-Graça.

Não esqueço naturalmente o apoio dos colegas e amigos que me ajudaram na revisão do texto e na concepção gráfica do trabalho e com quem, ao longo de anos, fui discutindo ideias e partilhando as minhas dúvidas, ansiedades e progressos.

E agradeço aos meus pais que sempre me estimularam neste projecto e que, desde cedo, me levaram à descoberta de José Gomes Ferreira.

Com a melancolia de quem gastou tanta vida com
sombras [...].

José Gomes Ferreira, *Dias Comuns-I*, 1990: 54.

*Deixem-me só! Ouviram? Deixem-me só! Quanto mais só,
mais perto me sinto do mundo de combate dos homens!
Ouviram? (Paro diante dum espelho e sorrio subtilmente...)*

José Gomes Ferreira, *Diário dos Dias Cruéis* (1939) in
Ferreira, 1983a: 168-169 (itálico do texto).

Índice Geral

Índice de fotografias	15
0. Preâmbulo	17
1. Tópicos de reflexão teórica e histórico-literária	27
1.1. A autobiografia: atritos e imperativos de um campo de estudos	29
1.1.1. A autobiografia e o campo literário	30
1.1.2. O primado da linguagem e os caminhos da autobiografia	39
1.1.3. Revendo a referência na autobiografia	49
1.1.4. A memória, o intimismo e o quotidiano dos <i>pequenos nada</i> s	61
1.2. A figura de autor: morte e ressurreição dentro dos estudos literários	69
1.2.1. O autor: o nome de um problema também na autobiografia	70
1.2.2. A instabilidade da figura e da assinatura autorais desde o romantismo	84
1.2.3. A voz e a <i>persona</i> do autor na modernidade literária	90
1.3. A literatura, a melancolia e a política na modernidade estética	97
1.3.1. A autonomização do estético	98
1.3.2. Atracções e tensões da literatura e da política	106
1.3.3. O anjo melancólico da literatura.....	122
Bibliografia citada de José Gomes Ferreira	138
1. Éditos	138
1.1. Sob assinatura de José Gomes Ferreira	138
2. Inéditos	138
2. O autor <i>pasmado de ter voz excêntrica</i>	139
2.1. A composição da voz em José Gomes Ferreira	143
2.1.1. A <i>estética do grito</i> do <i>poeta militante</i>	144
2.1.2. Encenar a voz dispersiva do <i>eu-poeta</i>	158
2.2. <i>A Memória das Palavras</i> e a voz ventríloqua do autor	171
2.2.1. O nascimento do nome e da voz autorais	172
2.2.2. <i>Ethos</i> e <i>pathos</i> de um sujeito irónico	187

2.3. O poema como ser vivo ou o corpo humano das palavras	205
2.3.1. Um <i>livro que desse a impressão de que respirava</i>	206
2.3.2. Um <i>continuum</i> do romantismo à modernidade pós-Pessoa	225
2.4. Entre a voz exígua e a matéria dialógica das palavras	241
2.4.1. A <i>solidão aracnídea</i> e o sonho da coralidade	242
2.4.2. A dialogia das palavras	259
Bibliografia citada de José Gomes Ferreira	271
1. Éditos	271
1.1. Sob assinatura de José Gomes Ferreira	271
2. Inéditos	272
3. Um poeta sonâmbulo ao espelho	273
3.1. O auto-retrato de um homem-escrita	277
3.1.1. Entre o sangue e a memória genológica do auto-retrato	278
3.1.2. O colecionador de memória	300
3.2. A montagem da máscara do poeta-andante-militante	311
3.2.1. Auto-retratos <i>in figura</i>	312
3.2.2. As personagens do prestidigitador	325
3.3. Um autor multiplicado, com remorsos	351
3.3.1. A máscara e o monstro	352
3.3.2. Duplos, sombras e esboços de <i>alter egos</i>	360
3.4. O (auto-)retrato com artistas <i>armados de nuvens</i>	379
3.4.1. Formas de representatividade do auto-retrato	380
3.4.2. Auto-retratos de grupo	400
Bibliografia citada de José Gomes Ferreira	409
1. Éditos	409
1.1. Sob assinatura de José Gomes Ferreira	409
1.2. Sob pseudónimo	410

4. Viagem do mundo no poeta militante	411
4.1. O sonambulismo andante pela cidade irreal	415
4.1.1. Compondo o <i>espectáculo das ruas</i>	416
4.1.2. A cidade quotidiana à <i>janela do sonho</i>	438
4.2. A poética <i>neon-realista</i> de José Gomes Ferreira	449
4.2.1. Figuras de prodígio e absurdo no real quotidiano	450
4.2.2. A <i>imitação dos dias</i> ou a <i>única memória viva dos homens</i>	464
4.3. A imitação poética da história	479
4.3.1. O século XX escutado no poeta	480
4.3.2. Revoluções e outras figuras constelares do tempo histórico	501
4.4. A <i>gaveta de nuvens</i> do <i>coleccionador de absurdos</i>	529
4.4.1. Tentames de história literária na primeira pessoa	530
4.4.2. Coleccionar absurdos	536
Bibliografia citada de José Gomes Ferreira	553
1. Éditos	553
1.1. Sob assinatura de José Gomes Ferreira	553
5. Reflexões finais	555
Bibliografia	561
1. De José Gomes Ferreira	564
1.1 Éditos	564
1.1.1 Sob assinatura de José Gomes Ferreira	564
1.1.2. Sob pseudónimo	566
1.2. Inéditos	566
2. Outras obras literárias	566
3. Sobre José Gomes Ferreira	571
4. Sobre o tempo histórico-literário de José Gomes Ferreira	574
5. Sobre tópicos teóricos e histórico-literários	582

Anexos	597
1. Obras em volume de José Gomes Ferreira	599
2. História das edições em volume da obra poética	603
3. Poemas de José Gomes Ferreira na obra de Fernando Lopes-Graça	605
4. Volumes inéditos de <i>Dias Comuns</i>	629
5. Quadro bio-bibliográfico	631

Índice de Fotografias

. Arquivo da família de José Gomes Ferreira: fragmento de fotografia tirada por Raúl Hestnes Ferreira, 1969.	27
. Arquivo Gesco (fotógrafo não identificado), 1979.....	139
. Carlos Gil, «Poeta Militante» (sem data) in <i>Um Fotógrafo na Revolução</i> , coord. Daniel Gil, org. e textos Adelino Gomes, Lisboa, Caminho, 2004: 176	273
. Arquivo do jornal <i>Avante!</i> (fotógrafo não identificado): José Gomes Ferreira na homenagem a Catarina Eufémia, em Baleizão, 20 Maio 1979	411

0

Preâmbulo

Este estudo tem por desafio ler a obra de José Gomes Ferreira (1900-1985) que erige, na solidão das palavras, um sujeito de literatura e de memória. Com a sua escrita de poeta-autobiógrafo, atravessamos, na primeira pessoa, o século XX de que é testemunho, consciente da sua experiência de contemporaneidade, e lugar lúcido e melancólico de (auto-)observação. Na aparente contradição dos termos, a militância melancólica define este projecto literário e a respectiva composição da figura de autor. Sem lugar exterior ao fingimento, o texto autobiográfico multiplica imagens, versões de um *eu* que se diz, encena e objectiva na função da autoria. Eis uma entidade textual que se analisa e conta de dentro do quadro que descreve e testemunha. Ao fazer o papel de si mesmo, num exercício de *one man show* enquanto autor, o tempo deste sujeito constrói-se como contorção humana, face à desolação dos homens, como perplexidade melancólica e como consciência dos limites da linguagem que lhe dá corpo enunciativo. Com isso joga o jogo da verdade fingida da autobiografia que fixa e denuncia o reconto lacunar da vida, a reversibilidade precária do rosto e a pluralidade das representações do mundo.

Numa miríade de auto-imagens do/no mundo, a escrita de si em José Gomes Ferreira implica uma forte dimensão de historicidade e ironia. Eduardo Lourenço identificou-a, aliás, por via metafórica: a tarefa do poeta militante é, segundo o ensaísta, lidar com «o preto e branco tornados cinzentos e onde [...] deve meter as mãos para separar por sua conta e risco uma cor da outra» (Lourenço, 1968: 2). Diante da precariedade da (auto-)representação, cabe ao poeta ser o «barómetro de toda a tempestade do passageiro sol, sem perder esperança de bom porto, mas sem saber também o nome dele» (*idem*: 1). Interpreto esta segunda formulação de Lourenço com dois argumentos de peso. Primeiro, os diários em verso e em prosa deste sujeito estão saturados pelo presente da sua feitura e pela circunstancialidade quotidiana e histórica de que tantas vezes partem mas a que nunca se submetem. Depois, a personagem autoral não padece de ilusões no que toca aos poderes da literatura e à linearidade progressivista da história.

Daí que a ironia «cos[a]/a pele rota/do [s]eu fingir tambores de alarido» (Ferreira, 1998a: 51) e lhe desvele as dissonâncias e o remorso. E, no entanto, o poeta não desiste de fazer da palavra um estratagema de diálogo e transfiguração; um modo de «reagir poeticamente diante da vida» (Ferreira, 1979: 162), de «dilata[r] a *matéria cantável*» (*idem*: 157; itálico do texto) do mundo e de habitar (transfigurando) a cidade dos homens. Sob esse duplo imperativo, escrever um diário ou um livro de poemas significa fazer parte de um património textual antigo e permite-lhe dirigir-se ao futuro (dos seus leitores imaginados), mesmo contra a evidência do esquecimento e da morte.

A militância melancólica é uma declinação do sujeito da modernidade literária, nos embates constitutivos que o romantismo inaugurou e que o modernismo veio aprofundar, sobretudo (mas não só) com a sua vertente de experimentação e de radicalidade programática. Do ponto de vista retórico, a militância melancólica equivale ao oxímoro: ajusta-se em pleno a alguém que se mobiliza para junto do colectivo humano mas que se retrai até às sombras da memória e da lucidez, questionadoras (mas não impeditivas) das suas convicções humanistas. Nesse movimento evidencia-se a historicidade do discurso autobiográfico, em cujo *aqui e agora* convergem as versões do que o *eu* foi e do que poderá/poderia vir a ser. Para fazer uso da descrição de Helena Carvalhão Buescu sobre o formato temporal da modernidade, trata-se também neste caso de

[...] um inflacionado enchimento dos tempos que convergem tumultuosamente para o instante do presente, tornando-o o lugar geométrico em que não apenas experienciamos o vivido mas ainda experimentamos, em cascata (para recuperar o termo de Gumbrecht), os vários não-vividos. (Buescu, 2005a: 35)

O olhar melancólico do *eu*-autor José Gomes Ferreira deriva justamente dessa vigilância auto-reflexiva, de resto típica do poeta moderno, como já o defendeu Jean Starobinski (1989: 12). Quando me refiro à auto-reflexividade, estou a pensar no escritor que medita sobre as condições e instrumentos do seu trabalho, mas também sobre os modos como estes vão ser

utilizados e sobre a eficácia e os efeitos da obra literária. Em tal questionamento encontra-se já uma forma de o artista se posicionar individualmente no plano social e político. Além disso, para o poeta-autobiógrafo em estudo, as palavras não existem fora das vozes dos homens que as usam, pelo que ele só pode ser um sujeito distanciado, pela consciência, mas necessariamente imerso no mundo.

Se leio José Gomes Ferreira entre o fascínio e a recusa inerente à modernidade de novecentos, estou a pensá-lo no contínuo constelar que une o romantismo à modernidade pós-Pessoa, absorvendo ele muitas das *nuances* e descontinuidades desse arco histórico-literário. Não esqueço que a sua cultura se formou na tradição romântica, simbolista e saudosista, a que juntou o remorso assombrado de Raul Brandão (também provindo de Ibsen e Dostoievski) e, depois, as máscaras modernistas de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa. *A Memória das Palavras* relembra o caminho desse amadurecimento, sustentado num projecto de raiz modernista que inscreve a arte na vida, sem propósitos de transparência confessional: nos seus termos, pretendia, também ele, «fundir os seres poético e social no acordo de uma Voz única que contivesse todas as separações entre o *eu* e o *mim*, e as implicações dialécticas do choque da Poesia com a Vida» (Ferreira, 1979: 83; itálicos do texto). Em José Gomes Ferreira, está, pois, em causa um programa des-subjectivante e alterizador do *eu*-autor que faz da recriação artística do real um modo de se reconfigurar a si mesmo como outro, em metamorfose ininterrupta.

A compreensão do seu projecto literário, que atravessa o século XX, afasta-me de demarcações rígidas entre gerações, grupos e protagonistas individuais que foram modelando e mudando a modernidade, nomeadamente a que se afirma depois de Pessoa. Escolho a etiqueta modernidade pós-Pessoa para melhor situar a evolução de um autor que se demarcou da sua obra (neo-romântica) de juventude¹ e que, após um longo hiato, veio a publicar consecutivamente entre 1948 e 1983, de *Poesia-I* a *Calçada do Sol*. Com tal identificação periodológica, posso mostrar o quanto ele está longe da transmissão utilitarista de mensagens

¹ A esse período correspondem os livros *Lírios do Monte* (1918) e *Longe. Sonetillos* (1921).

ideológicas e como é impreciso atribuir-se-lhe o vínculo neo-realista, por afinidades ideológicas e artísticas que, de facto, manteve com Mário Dionísio, Carlos de Oliveira ou João José Cochofel, e por trazer a experiência histórica e política à sua oficina literária. Respondo, creio bem, à preocupação do diarista de *Dias Comuns-I* para quem a perpetuação dos rótulos atribuídos a um escritor é o caminho mais fácil para os seus livros deixarem de ser lidos e serem subtraídos à relação directa com a crítica, remetidos para um «‘aqui jaz’ em túmulos-antes-de-tempo» (Ferreira, 1990a: 75).

José Gomes Ferreira amadurece nos meados do século passado, em confronto com o paradigma romântico e na assimilação do abalo órfico, muito favorecido pela publicação coeva da obra pessoana². É sob essa perspectiva histórica que concebo o projecto autobiográfico de José Gomes Ferreira e as formas de alterar o *eu* que se diz na poesia, no relato memorialístico e no apontamento de crónica ou de diário. Se não está indexada ao autor empírico, esta figura de autor, que se dá como homem de escrita, compõe para si um figurino biográfico que ora tenta atenuar a fronteira da sua entidade textual, carreando referentes do mundo histórico/extratextual, ora denuncia a invenção que fixa a memória e o auto-retrato: esse efeito de implicação entre o *eu*-poeta militante e o escritor José Gomes Ferreira vê-se continuamente reforçado e questionado, porque o texto ficciona o seu trânsito (social e simbólico) até ao leitor, mas também o diferimento e alteridade que ele necessariamente determina³.

² 1942 é um ano crucial para a divulgação da obra de Fernando Pessoa. Adolfo Casais Monteiro organiza, nesse ano, a antologia *Poesia* (Lisboa, Confluência) e a Editora Ática inicia a publicação das Obras Completas de Fernando Pessoa, com o volume referente à poesia ortónima (*Poesias de Fernando Pessoa*). A ele se seguem os volumes dedicados a Álvaro de Campos (*Poesias*, 1944), Alberto Caeiro (*Poemas*, 1946) e Ricardo Reis (*Odes*, 1946). Salientam-se ainda outros três títulos: *A Nova Poesia Portuguesa* (pref. Álvaro Ribeiro, Lisboa, Inquérito, 1944), *Cartas de Fernando Pessoa a Armando Côrtes-Rodrigues*, intr. e notas Joel Serrão (Lisboa, Confluência, [1945]) e *Páginas de Doutrina Estética*, selecção e notas Jorge de Sena (Lisboa, Inquérito, 1946). Por sinal, segundo *A Memória das Palavras* (Ferreira, 1979: 183-184), na década de 40, José Gomes Ferreira recebeu dois convites para publicar o livro a que chamava, na altura, *Líricas e Heróicas*: dos organizadores do *Novo Cancioneiro* e de Luís de Montalvor, das Edições Ática.

³ *Figura de autor*, *autor empírico*, *figurino (auto-)biográfico* e *alterização* são termos que pertencem ao quadro conceptual desta tese e que serão equacionados desenvolvidamente nos pontos 1.1. e 1.2.

A escolha do meu *corpus* de análise atende aos desafios suscitados por esta figura autobiográfica de autor. Nele domina a prosa autobiográfica, sem apagar os vasos comunicantes com a obra poética, reunida em *Poeta Militante* (1977-1978-1983). Se percorrermos a cronologia das publicações de José Gomes Ferreira, torna-se evidente que a prosa foi ganhando relevância. Por outro lado, a narrativa da vida e a composição do auto-retrato de artista acentuaram, em crescendo, a força temática da infância, discretamente glosada em *O Mundo dos Outros* (1950), *O Irreal Quotidiano* (1971) e até em *A Memória das Palavras* (1965) e, depois, trabalhada em *Coleccionador de Absurdos* (1978) e *Calçada do Sol* (1983), para já não falar da série poética *Memória*, escrita entre 1957 e 1967 e publicada em *Poesia-V* (1973) e *Poesia-VI* (1976). À valorização da infância e da sua simbologia de sonho e liberdade não é alheia a imagem do poeta em «ciganagem lírica» (Ferreira, 1979: 61) pelas ruas da cidade, espantado com as estrelas e escrevendo versos e outros papéis soltos, contra as rotinas do mundo. De modo cada vez mais notório, a infância revelou-se matéria tópica da memória de que resultaram o estilhaço da linearidade narrativa, o desenho descontínuo e dialógico do tempo e a evidência auto-irónica e precária da escrita. *Imitação dos Dias* (1966) e *Calçada do Sol* (1983) exemplificam, na perfeição, esse experimentalismo formal.

O *corpus* em estudo incorpora, sem delimitações rígidas, crónicas, contos, prefácios, diários, entrevistas, ensaios e outros depoimentos, sob a égide do nome de autor e da etiqueta autobiográfica. Fiz essa opção de harmonia com a miscigenação genológica, explorada em muitos títulos de José Gomes Ferreira, e com a inserção, que ele leva a cabo em muitos livros seus, de textos de proveniência diversa: uns publicados na imprensa, outros guardados, anos a fio, em gavetas e pastas, para posterior revisão e edição. Da colecção de papéis soltos, resíduos, absurdos, bagatelas se fazem e refazem os livros de José Gomes Ferreira, quantas vezes organizados pela lógica associativa de um sujeito «agenciador de escrita» (Pedro, 1995: 135), determinado pela introspecção, pela memória, e pela herança literário-cultural. Uma das distinções de José Gomes Ferreira reside, justamente, na intensidade com que adopta a forma

diarística para cada peça em prosa e em verso, e para o edifício movente e fragmentário de toda a obra. Com isso, quer dar a impressão de que o texto respira, ao sabor dos dias, fixando o nome e os rostos do autor, na esperança de sobreviver no tempo dos que o virão a ler.

Entre as exclusões do *corpus*, a mais questionável é, porventura, *Tempo Escandinavo* (1969), uma colectânea de contos reportada ao universo norueguês. Uns enunciados na primeira, outros na terceira pessoa, os contos têm por protagonista uma espécie de *alter ego* chamado Raúl ou, então, o *eu*-autor, associável ao sujeito que se manifesta na dedicatória e na nota de abertura. Tal como sucede noutros livros deste escritor, o limiar do livro mostra-se como lugar de transitividade de sentidos e da comunicação literária, socialmente regulada e instituída. Em conformidade, a referida nota autoral declara que *Tempo Escandinavo* não é uma autobiografia, o que funciona como preterição irónica e, portanto, como modo de o texto fazer a representação funcional do jogo autobiográfico e do diálogo com os leitores imaginados⁴. Ora, a minha prioridade vai para textos onde o sujeito explora ainda mais intensamente (do que em *Tempo Escandinavo*) as virtualidades de se encenar enquanto autor e personagem autobiográficos. Eis a razão pela qual não me detenho nessa recolha de 1969.

Passo agora a enunciar o roteiro desta dissertação, cujo capítulo 1 define três grandes referências conceptuais: primeiro, a autobiografia, compreendida como campo de estudos de reconhecimento recente, como género que efabula a memória e faz ostensão do seu poder referencial, e como uma das materializações genológicas da estética intimista; depois, o autor, categoria recuperada nos estudos literários contemporâneos, sob a óptica não biografista ou psicologista, ou seja, na função de constructo textual, determinante na comunicação literária a partir do romantismo; e, por último, as imagens do artista, na modernidade, que funciona

⁴ Na referida nota, a subtileza irónica caracteriza o aviso não assinado pelo nome de autor e dirigido aos «leitores apressados» (Ferreira, 1969: 8). Nela recusa-se a marca autobiográfica dos contos, a bem do «mero e clássico artifício literário» (*idem: ibidem*): «Devo também acrescentar que, embora baseados numa experiência de muitos anos, todos os episódios e personagens desta narrativa foram totalmente inventados, para serem mais reais e verdadeiros.» (*idem: ibidem*).

como agente de experiência e observação e que, por conseguinte, oscila entre a pulsão social e histórica e a retracção melancólica e irónica.

Aos restantes capítulos cabe o estudo temático da obra de José Gomes Ferreira. No capítulo 2, a composição do *eu*-autor surge orientada pela categoria da voz, sendo ela um traço identificativo da maturação narrada em *A Memória das Palavras*, mas também um sinal e um artifício de dispersão subjectiva. A voz aparece como efeito performativo e excêntrico daquele que assume a enunciação, entre o rumor e o grito, e que finge unificar autobiograficamente a sua obra. À exibição escrita da voz subjazem três aspectos essenciais: o reconhecimento da sua solidão e exiguidade, o sonho da coralidade épica e o conceito dialógico das palavras que podem interpelar a humanidade.

Em cima do palco da escrita, o autor ficciona-se, ultrapassa o seu limite estreito, graças a duplicações, reflexos, sombras monstruosas, pelo que ensaia fronteiras novas para o material finito da linguagem que diz *eu*. Aí está a matéria-base do capítulo 3, centrado na série diarística *Dias Comuns*, assim como em *O Mundo dos Outros*, *Calçada do Sol* e *Imitação dos Dias*. Ao revelar-se tão conhecedor da história literária e pictórica do auto-retrato, o *eu*-autor faz de cada auto-imagem sua uma superfície de montagem retórica, com adereços, emblemas e máscaras. Nessa medida, fica sempre à beira de ser outro: ou porque o seu rosto abriga a multidão de rostos que foi ou poderá vir a ser; ou porque representa exemplarmente os seus pares, sabedor dos desafios do seu ofício e dos escolhos de se viver numa ditadura⁵.

O capítulo 4 analisa a descoincidência do sujeito com o mundo, sendo a cidade o espaço-interstício da sua deambulação sonâmbula — quase um corredor de visão onde ele se infiltra, desvela e transfigura a irrealidade quotidiana (*O Mundo dos Outros* e *O Irreal Quotidiano*). O princípio recriador da paisagem urbana intersecciona, entretanto, as figurações do tempo histórico, captado nos discursos anónimos da cidade submissa e servil (*O Mundo dos Outros*) ou

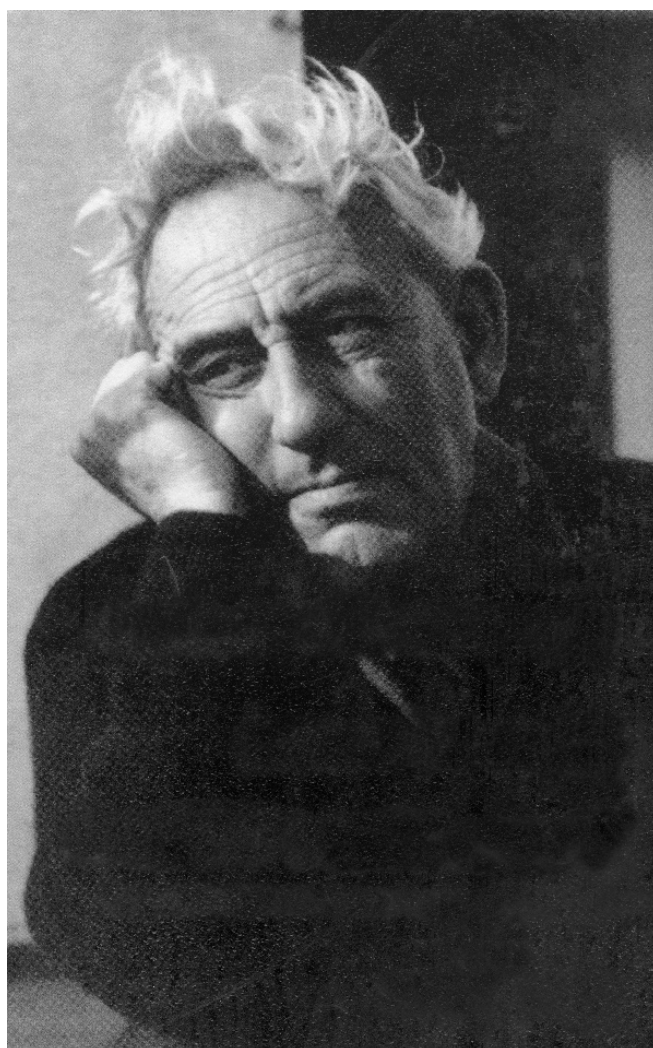
⁵ Uma vez que ainda só foram publicados quatro volumes de *Dias Comuns*, falta-nos o testemunho do escritor, nas vésperas, durante e após o período revolucionário de 1974-1975, patente nos dezasseis volumes inéditos daquela série diarística. Cf. Anexo 4.

inundada pela alegria da revolução (*Revolução Necessária*). O panorama da cidade dá azo a uma espécie de registo sismográfico da temporalidade (múltipla, deslinearizada, constelar), valendo para eventos grandiosos da caminhada humana e para os dias comuns, fixados na linha de um diário inventado nas suas convenções formais (*Imitação dos Dias*). Assim se colecionam registos para memória futura de escritores, amigos ou mestres (*Gaveta de Nuvens* e *Relatório de Sombras*). Assim se figura a obra do autor à semelhança de um corpo, histórico e dialógico, onde habitam vários *ens*, todos eles resultado da *biografia das duas ou três infâncias do colecionador*, como se lê no subtítulo de *Coleccionador de Absurdos*.

Para finalizar este meu roteiro, sublinho ainda a inclusão de cinco anexos que, na sua diferença, podem ser auxiliares de leitura do meu trabalho e mapas para novas descobertas de José Gomes Ferreira: o nome autobiografado de autor cuja obra sedutora e complexa só em parte estudarei nas páginas que se seguem.

1

Tópicos de reflexão teórica e histórico-literária



A autobiografia: atritos e imperativos de um campo de estudos

[...] une autobiographie, ce n'est pas quand quelqu'un qui dit la vérité sur sa vie, mais quand il dit qu'il la dit. Avec les effets immanquables de ce type d'engagement: qui annonce la vérité, on le soupçonne de mensonge; qui annonce une fiction, on le soupçonne de vérité. Et puis les chèvre-chou de l'entre-deux, les normands de l'autofiction. Moi, je me tiens un cran en deçà, et je regarde le jeu. Pas mon problème d'y croire ou non.

Philippe Lejeune, *Pour l'Autobiographie*, 1998: 234.

Whether the self, that «certain intricate watermark», is literally dis-covered, made «visible» in autobiography, or is only invented by it as a signature, a kind of writing, is beyond our knowing, for knowledge of the self is inseparable from the practice of language. «How can we know the dancer from the dance?»

Paul John Eakin, *Fictions in Autobiography*, 1985: 278.

A autobiografia e o campo literário

O mínimo que se pode dizer da autobiografia é que ela foi ao longo do século XX um motivo persistente de debate teórico, no meio de tão sérias crises do sujeito e da representação. A publicação de textos autobiográficos atravessou o século passado como uma espécie de imperativo crítico e editorial, numa crescente presença dos temas da intimidade e da escrita de si. A autobiografia acabou sendo um dos mais incontornáveis géneros literários modernos, ao articular os tópicos estruturantes do mundo, do texto e do *eu* e ao mobilizar a ficção e a referência, a representação e a linguagem, a retórica e a história.

Não será, pois, de admirar que o discurso crítico e ensaístico sobre a autobiografia tenha alimentado (e continue a alimentar) a discussão quanto ao seu estatuto historicista, literário ou culturalista, e que, assumido o seu cariz literário, persista a suspeita quanto à sua viabilidade enquanto campo autónomo dentro da literatura. O pomo da discórdia advém sobretudo da apetência da autobiografia pelo jogo de convencimento realista e pela imperiosa necessidade de convocar a figura autoral. Na ilusão de um espelho que reflectiria o homem na obra, o seu contrato de leitura resiste sempre a que o *eu* que escreve seja apenas e só construção de linguagem, que o é, e sem valor cognitivo ou ligação referencial ao mundo, que os tem, no seu processo de simbolização. A autobiografia resiste, portanto, a que se invente (e não se reproduza) no texto a identidade do *eu*, moldada pela memória e pela imaginação.

Esta discussão justifica-se pelos pressupostos que tornaram inevitável o eclipse da subjectividade transparente e sincera, reivindicada (mas não praticada) por Jean-Jacques Rousseau, nas suas *Confessions* (1782-89), onde diz:

J'écris absolument de mémoire, sans monuments, sans matériaux qui puissent me la rappeler. Il y a des événements de ma vie qui me sont aussi présents que s'ils venaient d'arriver; mais il y a des lacunes et des vides que je ne peux remplir qu'à

l'aide de récits aussi confus que le souvenir qui m'en est resté. J'ai donc pu faire des erreurs quelquefois, et j'en pourrai faire encore sur des bagatelles, jusqu'au temps où j'ai de moi des renseignements plus sûrs; mais en ce qui importe vraiment au sujet, je suis assuré d'être exact et fidèle, comme je tâcherai toujours de l'être en tout: voilà sur quoi l'on peut compter. (Rousseau, 1973: 178)

Se se forja um compromisso de fidelidade nesta narrativa de vida e neste sujeito que, na nota de abertura, assinada por «J.-J. Rousseau», se diz «peint exactement d'après nature et dans toute sa vérité» (*idem*: 31), é também inegável o uso de técnicas romanescas para tornar vivo o passado, revisitado como uma viagem de autodescoberta, com as dificuldades inerentes à sua escrita e com os condicionalismos da memória, regida pelos princípios do erro e da lacuna. Dessa revisão resulta uma nova perspectiva do crescimento humano, já que o adulto é filho da criança que foi anteriormente.

A genealogia dos escritos autobiográficos obriga-nos obviamente a recuar até antes do século XVIII, a fixar a importância do *eu* imanente moderno que a cultura renascentista engendrou e de que os *Essais* (1580) de Montaigne são o emblema. Há quem vá mais atrás: Foucault (1983: 3-23) salienta as recolhas de citações e de *exempla* na Antiguidade greco-latina; Gusdorf vai à Bíblia, ao exame de consciência e à confissão (Gusdorf, 1991a: 95 e ss.), tornada obrigatória pela Igreja a partir do Concílio de Latrão, em 1215. No contexto medieval, as *Confissões* (escritas por volta de 397-400 d. C) de Santo Agostinho funcionam, aliás, como referência matricial da autobiografia, com o auto-retrato vívido de um pecador a caminho da santidade: o fundamento deste sujeito é Deus e o seu propósito, a superação da carne e da temporalidade humanas¹. São ainda de referir as elaborações poéticas de Petrarca ou de Camões, na sua descendência, que construíram a biografia do poeta-amante, em função de

¹ Como síntese possível das *Confissões*, Javier del Prado Biezma *et alii* salientam que a segurança do *eu* se justifica pelo poder revelador da memória que permite à imanência da carne ser transcendida e, nesse processo, vir a fecundar a experiência e a escrita. Afinal de contas: «El Dios que asienta la bienaventuranza del yo reside [...] en su interior, y un lugar arcano de la memoria es su morada.» (1994: 76).

códigos (neoplatónicos, sobretudo) e de convenções literárias rigidamente estabelecidas pela estética clássica da imitação².

No entanto, prevalece a convicção de que só a modernidade impregnou a escrita de uma imanência ontológica, da busca do *eu* íntimo e psicológico, sem esquecer a sua existência histórica e social. Só a segunda metade do século XVIII laiciza, de facto, a escrita pessoal e abre caminho à estetização do quotidiano. Depois, no século seguinte, aumenta a possibilidade de divulgação e a transferência publicitada da intimidade para o mercado do livro, dominado pelos leitores de romances. Com base neste enquadramento histórico torna-se mais fundamentado o argumento de que o filão autobiográfico se confronta naturalmente com o nó górdio da sinceridade assumida nas *Confessions* de Rousseau. Entre os séculos XIX e XX, a materialidade verbal de que são feitos a literatura e os seus sujeitos não pode já compadecer-se com a leitura de ingénuos reflexos documentais de uma vida. Por isso, o prefácio de Goethe ao seu *Dichtung und Wahrheit* (1811-1833) tanto valoriza a vida individual, compreendida nas suas circunstâncias históricas, como não prescinde de efabular o discurso autobiográfico, o que denota uma apreciação sofisticada e flexível do género. É que, para Goethe, o elemento poético dá à escrita pessoal a expressão de verdades mais profundas e fundamentais do ser humano.

É justamente nessa impossibilidade de ser sincera que a autobiografia contemporânea se mostra herdeira daquela cabeça de linhagem setecentista, daquele fundador da discursividade autobiográfica que se identifica no autor das *Confessions*, ao abrir o caminho a obras posteriores, escritas e lidas em função, na sequência e contra Rousseau. Tantas vezes foi levada à letra a veracidade reivindicada por Rousseau que se insiste ainda hoje na possibilidade

² Aguiar e Silva (1994a: 179-190) parte do princípio de que o género autobiográfico se configura verdadeiramente no século XVIII, assinalando a diferença face à construção do *eu*-poeta em Camões, ou seja, face à imitação implicada em poemas que reivindicam uma experiência vital da melancolia, sobretudo amorosa. Uma vez caracterizado esse fingimento codificado, na linhagem do petrarquismo, Aguiar e Silva denuncia as efabulações biográficas de José Hermanno Saraiva em torno de Camões, de tal modo persistentes que chegam a ver nessas *verdades confessadas* a base suficiente para autenticar os poemas que pertencem ou não ao cânone camoniano.

de a vida se reflectir na escrita, quando a imitação inventada se alimenta da experiência humana, transfigurando-a³.

Quem ler *Vie de Henry Brulard*, de Stendhal (1890), encontra o lugar dessa fronteira promíscua entre vida e escrita. Aí se multiplicam sinais do real, inúmeros pormenores descritivos e pictóricos da paisagem e da história. Ao mesmo tempo, produzem-se naquela obra diversas figuras do autor, que só existem com a invenção de um novo nome próprio — Henry Brulard é pseudónimo de Henry Beyle, cujo principal e não único *nom de plume* é Stendhal —, e com a remissão constante ao acto da escrita, alegadamente em curso. O que se assume nesta autobiografia é a precariedade do *eu* que escreve. Por isso, a dúvida instala-se nas palavras de Henry Brulard: «Qu'ai-je été, que suis-je, en vérité je serais bien embarrassé de le dire.» (Stendhal, 1973: 28). O facto de apresentar um pano de fundo histórico não implica que *Vie de Henry Brulard* enjeite, muito pelo contrário, o simulacro, a encenação, a insinceridade com que, paradoxalmente, consegue a ilusão de verdade⁴.

A vivacidade do debate em torno da autobiografia passa por um conjunto de pressupostos hoje nucleares para se pensar a relação entre vida e escrita. São eles:

- não há sujeito transcendente ou prévio à linguagem e ao texto que por eles se reflecta em transparência: o sujeito é a instância e a essência do discurso, no fundo uma metonímia da linguagem;
- o atestado de verdade empírica não é verificável nos textos autobiográficos;

³ No prefácio à 3ª. edição das *Confissões* de Rousseau, de 1968, Jorge de Sena combate a reivindicação de verdade confessional, com arrelia de escritor da modernidade pós-Pessoa, pois defende a marca despersonalizadora da sinceridade estética: «O que a nós, *post-vanguardistas*, nos deve chocar é a confusão mesma que procuramos destrinçar. Chocar alguém consigo próprio ou com a imagem desse 'eu' é uma confusão saudável e positiva — que nos cumpre agradecer a Rousseau. Exigir o reconhecimento do direito do indivíduo a *ser* e a *expressar-se* (não segundo as convenções tradicionais da literatura, mas segundo a sua maneira de querer ser), isso também lhe devemos que tenha feito. O preço que ele nos fez pagar é que tem sido muito alto para a sinceridade estética que ele fingiu sacrificar à outra.» (Sena, 1991: 110-111; itálicos do texto).

⁴ O formato autobiográfico de *Vie de Henry Brulard* constrói-se na exposição das suas contradições e dá legitimidade a observações como esta de Daniel Oster que valoriza a escrita desafiada pela questão do nome de autor: «C'est dans l'écart qui s'interpose entre le nom qui assigne et le nom imaginaire que s'affirme la séparation de moi et de l'autre, la distance où *ce que je ne connais pas* a chance d'avenir. Pur signifiant de l'innomable et de l'indicible, le pseudonyme fait le vide, réserve la place de l'imaginaire, signalant ainsi toute la différence entre celui qui écrit *sous* son nom et celui qui, écrivant *bors* de son nom, n'en soussigne que la fiction.» (Oster, 1990: 483; itálicos do texto). Vd. também sobre este tema do nome de autor, Morão, 2005: 35-50.

- a formação da identidade faz-se entre a autodescoberta e a auto-invenção;
- o passado é constantemente revisto em função das necessidades e capacidades de cada presente de rememoração, pelo que são problemáticos o sujeito uno e a organização linear e teleológica da vida como formação;
- o sujeito autoral não ocupou sempre a mesma posição relativamente ao discurso: evoluiu da prática sistemática do anonimato para a reivindicação da autoria e da originalidade individual, e, nessa mudança, inscreveu a sua marca histórica de modernidade.

Ora, estes pressupostos convidam obrigatoriamente a relembrar um percurso recente e problemático que levou à aceitação da autobiografia nas ciências humanas e nos estudos literários. Com efeito, a autobiografia (no sentido global de uma escrita de vida sobre si mesma) e a sua materialização genológica (autobiografias, auto-retratos, memórias, diários, etc.) foram tradicionalmente vistos mais do lado do documento histórico ou sociológico. Quando muito, em literatura admitir-se-iam autobiografias de grandes autores, mas sempre sujeitas ao incómodo de as tomar a sério, como textos plenos. Alguns dos estudiosos mais marcantes da autobiografia não deixam, aliás, de relembrar esse caminho árduo de reconhecimento e afirmação disciplinar. É o que fizeram James Olney, na introdução à recolha de ensaios intitulada *Autobiography. Essays Theoretical and Critical* (1980: 4-27), ou Philippe Lejeune, em *Pour l'Autobiographie* (1998: 11-25), cujo título não esconde uma feição assumidamente combativa.

Sinal dessa juventude disciplinar é também a instabilidade terminológica do género, tanto mais que, em inglês, se fixou a palavra autobiografia apenas por volta de 1800, a partir de uma composição morfémica grega, e que, ainda na segunda metade do século XIX, era tida como neologismo nos dicionários franceses (Smith e Watson, 2001: 2; Lecarme e Lecarme-Tabone, 1999: 7-8). No fundo, o baptismo do género coincide no tempo com a revisão moderna dos conceitos de sujeito, subjectividade e consciência e com a separação conceptual da biografia, enquanto objecto da história, focada nas grandes personalidades, constituindo de então para cá um motivo ininterrupto de polémica e estudo.

A história da autobiografia, enquanto campo textual e disciplinar reconhecido, ressoa-se de uma simultaneidade contraditória de orientações teóricas, publicações e traduções sobre a matéria. Tudo aconteceu em pouco tempo. Se atendermos ao espaço francófono, só nos finais do século XIX são publicados os *Fragments d'un Journal Intime* (1883-1884), de Amiel, e a autobiografia de Stendhal, *Vie de Henry Brulard* (1890), escrita em 1835-1836. Só então começa a sério a luta pela afirmação literária do género, não obstante Rousseau ser já nessa altura uma referência canónica da literatura francesa, dando à autobiografia um quadro-matriz de normas e convenções semânticas e técnico-formais.

Por contratempos de vária ordem, a começar pela tormentosa história europeia do século XX, apenas em 1950 é traduzida para inglês a obra fundadora dos estudos autobiográficos, intitulada *Geschichte der Autobiographie* (1907), do alemão Georg Misch. Na esteira de Dilthey, este estudioso vê na autobiografia uma chave de compreensão histórica da civilização ocidental e no autobiógrafo o garante da veracidade do relato. Sendo tardia a tradução, não admira que o seu impacto no espaço anglo-saxónico seja bem posterior à consolidação da área disciplinar da psicanálise e coexista com a afirmação da corrente teórica estruturalista nas ciências humanas e sociais. Por consequência, a repercussão dos traços de historicismo positivista de Misch vêm a anteceder em pouco a orientação formalista sobre a autobiografia e os argumentos da morte do autor, da marca ficcional do sujeito e da sua impossível representação num texto⁵.

É no contexto teórico dos meados do século XX que a autobiografia passa a ser objecto de estudo literário, valorizado nas suas características textuais e de género e em função de conceitos inerentes à modernidade literária (entre eles, o estranhamento e a representação da subjectividade, construída na e pela linguagem) e à teoria pós-moderna da fragmentação do

⁵ A mesma simultaneidade contraditória acontece com a monumental obra, em dois volumes, *Lignes de Vie* (1991a e 1991b), na qual Georges Gusdorf confere uma orientação existencialista ao estudo das escritas de si, vinda dos anos 50 e reiterada num contexto pós-estruturalista. Gusdorf contesta abertamente Lacan, Foucault, Barthes e, com muita violência, Philippe Lejeune que trouxe a autobiografia para o plano literário, textual e formal, o que, na sua óptica, sacrilegamente desmerece a função vital da autobiografia (Gusdorf, 1991a: 53-93).

sujeito. Convém sublinhar que aquela viragem teórica formalista se ficou a dever a três factores concomitantes: a consciência dos limites da linguagem e a quebra do pacto que, segundo os positivistas, vinculava a palavra ao real como dado pré-discursivo, objectivo e independente; a atenção ao texto literário em si mesmo, deliberadamente destituído de marcas contingentes do autor e da história; e o intensificar da auto-reflexividade na literatura de novecentos⁶.

Não é assim ocasional que, nos anos 70, se tenha acentuado a valorização crítica da autobiografia enquanto produto verbal. São vários os textos marcantes nesse processo. Em primeiro lugar, o artigo de Paul De Man, «Autobiography as De-Facement» (1979; De Man, 1984: 67-81), que levou a cabo o ataque mais radical à autobiografia enquanto modo de referencialidade que liga o *eu* ao mundo. De Man associa a autobiografia à prosopopeia, não tanto como atribuição de qualidades humanas a seres inanimados mas como figura que faz falar pessoas mortas ou ausentes e que, portanto, tenta compensar o vazio que está por detrás das máscaras, diferentes entre si e anteriores ao sujeito que diz *eu*: tal como acontece com os epitáfios que, segundo Wordsworth, no seu «Essay Upon Epitaphs» (1810), «so often personate the deceased, and represent him as speaking from his own tomb-stone» (1974: 60). Logo, a autobiografia é a voz *d'outre tombe* de um morto e converte-se no paradoxo da *autothanatografia*, isto é, na escrita de reminiscência póstuma de um corpo textual, escrita na primeira pessoa⁷. Na sua contradição insanável, a autobiografia confirma a realidade de que a

⁶ O ensaio «Presenças reais», publicado num livro homónimo de George Steiner (1993: 55-123), reconstitui a genealogia e a consolidação formalista no século XX: o desaparecimento ilocutório do sujeito em Mallarmé anunciou essa mutação; as poéticas modernistas radicalizaram-na com o tópico da impessoalidade autoral; e, por fim, a teorização estruturalista, na suas várias ramificações e orientações, e o desconstrucionismo ratificaram-na à saciedade.

⁷ Refiro aqui o conceito de *autothanatografia* não tanto na acepção de textos que tratam a doença e a morte e exploram o processo de autoconhecimento proporcionado pela agonia (Egan, 1999: 195-224), mas como definição do princípio da estranheza que preside à autobiografia. Deve-se a Jacques Derrida, em *Otobiographies* (1984) e, antes dele, a Louis Marin (em *La Voix Excommuniée*, 1981, e *L'Écriture de Soi*, 1999), a reflexão sobre a natureza sempre póstuma de dizer *eu*, aplicando tal ideia a Montaigne, Nietzsche, Blanchot e Barthes. Marin preserva, por vezes, o morfema *bio* na composição do neologismo *autothanatografia*, quando, a propósito de Barthes, fala de «cet étrange dispositif autobiothanatographique où, au même moment, dans le même site, un peu avant, un peu après, 'je' naît à 'sa' mort, 'je' meurt à 'sa' vie» (Marin, 1999: 4). A aporia de o sujeito contar o inenarrável do seu nascimento e da sua morte leva Marin a acrescentar o seguinte: «Ainsi l'autobiographie mourant à elle-même, devient

morte assombra e alimenta, em permanência, a vida, ao aprofundar a compreensão e a exploração do sujeito no seu presente. A autobiografia transforma-se, em síntese, num órfico e melancólico exercício de imaginação contra a morte que, afinal de contas, nunca pode ser representada⁸.

Com toda a razão, Paul De Man e Jacques Derrida ajudaram a remeter a autobiografia para o território da linguagem, das suas figuras e dispositivos retóricos, e o sujeito por ela construído para o lugar e o tempo da ficção. A autobiografia expõe a alteridade do sujeito pela forma objectivada que necessariamente engendra. Mas tal assunção não implica que se veja na linguagem a privação da referência ao mundo, dada como ficcionalidade asséptica, ou que se recuse o estatuto de género à autobiografia, disseminando o seu funcionamento indistinto na textualidade literária. De Man recusa à autobiografia a categoria de género ou de modo e considera-a, em alternativa, «a figure of reading or of understanding that occurs, to some degree, in all texts» (1984: 70). Segundo ele, qualquer leitura tem uma dimensão especular e, no caso da autobiografia, esse facto é interiorizado pelo texto porque o *eu*-autor se dá, ele mesmo, como assunto da escrita. Em contraponto, ainda na sua óptica, aí se revelam dois obstáculos à genericidade da autobiografia: a inexistência da possibilidade de o sujeito ser matéria de autoconhecimento e a indistinção dele face ao registo de um qualquer *eu* ficcional.

Ora, aqui colocam-se problemas complexos. Como se explica a teimosa persistência da ilusão de verdade na autobiografia? Como compreender a diferença nos modelos de escrita e nas expectativas de leitura perante as escritas de si (memórias, auto-retratos, diários, crónicas, apontamentos íntimos, autoficções, poesia narrativa de primeira

autothanatographie. Au lieu de la représentation 'véridique' de la vie du moi, 'je' écrit et transcrit la vie mensongère de la représentation sans origine, en lui depuis le début [...], c'est-à-dire depuis le commencement de l'écriture de soi, depuis sa naissance textuelle.» (*idem* : 40-41).

⁸ A sobrevivência do corpo textual é uma constância na escrita de si de José Gomes Ferreira, como tentarei explorar ao longo deste trabalho, nomeadamente nos pontos 2.3.1. e 4.4.2. A insistência com que este autor exercita a forma do epitáfio constitui uma das muitas manifestações desse problema, conjugando a sombra da memória que se sabe em perigo de extinção e a vitalidade irónica de resistir pela escrita (mortal) a essa inevitabilidade.

pessoa, etc.), e de todos estes em face de um romance? Há com certeza um problema na definição da própria referencialidade que merece ser melhor explorado: é o que procurarei fazer no ponto 1.1.3.

Para já direi que assistem razões válidas a uma visão retórica da autobiografia, mas sem esquecer o inestimável contributo das teorias linguísticas do discurso e da enunciação que, já não circunscritas à frase, fizeram vingar a orientação pragmática e comunicacional da linguagem. Graças a Émile Benveniste e ao seu *Problèmes de Linguistique Générale* (1966), fez-se a necessária distinção entre história e discurso, assim como se identificou na pessoa gramatical *eu* a mais massiva e redundante das identidades, sem vínculo necessário a um indivíduo concreto. Como entendeu Louis Marin (1999: 63-65), a impressão de verdade de quem assume a primeira pessoa só pode resultar de uma manipulação da escrita sobre o tempo, a ponto de elidir a distância inultrapassável entre o tempo do enunciado e o tempo da enunciação. Só com este argumento se liberta a autobiografia do binómio redutor verdade/ficção que sempre a reduziu à averiguação da veracidade documental do homem na obra e a excluiu em absoluto da literatura.

Consideremos, agora, a anti-autobiografia por excelência que é *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975)⁹, obra que, em todo o caso, não escapa ao desejo de a linguagem fazer a ponte com o real. Barthes é autobiógrafo *malgré lui*: é um sujeito descentrado e fragmentado que não pode fugir à pulsão autobiográfica, nomeadamente pela importância que atribui à assinatura e ao corpo próprios. Mas Barthes centra-se essencialmente nas questões teóricas da escrita; recusa a narrativa linear e a alegada transparência autobiográfica, logo numa directiva reproduzida em manuscrito, entre a página de rosto e o corpo do texto: «Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman.». Assim se entende que, neste esplendoroso

⁹ Este livro está inserido na colecção «Écrivains de Toujours», das Éditions du Seuil, em que um crítico ou um escritor devia fazer a biografia do autor escolhido, uma antologia de textos do biografado e uma bibliografia: entre nós, este formato deu azo à colecção da editora Arcádia «A Obra e o Homem». No caso daquele livro de Barthes, ele é o crítico, o biografado e o autor dos textos que não constituem uma antologia de material já publicado mas um conjunto expressamente escrito para este volume.

auto-retrato barthesiano, Louis Marin (1999: 12) descubra um *eu* feito de palavras que fala de si como um actor brechtiano distanciando da sua personagem.

Por tudo o que até aqui se disse, não podemos escamotear o hiato que separa o sujeito das palavras que o tentam dizer. A composição da figura de quem escreve é, no texto autobiográfico, um rasto, uma inscrição e uma duplicação de si próprio. Impedida de dizer a verdade, dizendo que a diz, a escrita de si é um acto discursivo de índole performativa, com projecção no futuro: alguém diz *eu* e reivindica um nome para o seu corpo, recorta a sua diferença a partir de outro em que se desdobra pela escrita. Aí investe sentidos, produz imagens de si e com isso activa uma espécie de «máquina antropomórfica», nos termos de Maria Augusta Babo (2003: 91): uma máquina de inventar modos de ser humano, a fingir que é sincera e a tentar chegar a interlocutores futuros.

1.1.2.

O primado da linguagem e os caminhos da autobiografia

Depreende-se de tudo o que atrás apresentei que o estatuto da autobiografia é correlato da evolução do pensamento linguístico e literário ao longo do século XX e que, ainda hoje, tem um lugar incómodo, depois de já lhe ter sido autorizado o passaporte de entrada para a literatura. Sabemos que, em contraste com a comunicação linguística, a comunicação literária bloqueia a referência imediata dos actos ilocutivos em relação ao mundo empírico. Ela constrói o seu contexto de situação conforme determinadas normas e convenções, de maneira que se torna num acto diferido que pressupõe a não co-presença do emissor e do receptor e, como tal, exhibe a mensagem, as suas equívocidades sémicas e as relações com outros textos (Silva, 1988: 197-202). É esse o regime da ficcionalidade que encontramos na autobiografia.

Inevitavelmente parece difícil aceitar que, à imagem do texto poético, a autobiografia submeta a sua forte «hipertensão vivencial» (Silva, 1994a: 186) à objectivação literária; que não remeta para um estado de coisas do mundo real. E de novo parecemos embater numa porta sem saída, embora saibamos que a autobiografia não se reduz a uma ilha mergulhada em si, privada de toda a relação semiótica com as instâncias de produção e recepção do texto e de todo o contágio com outras imagens e textos do mundo. Façamos, então, o caminho de algumas questões suscitadas pela autobiografia, entre a escrita e o mundo.

Evitamos, desde logo, um bloqueio sério ao estudo da autobiografia se não confundirmos ficção com literatura: elas pertencem a duas ordens de razões diferentes, ainda que parcialmente interseccionáveis. Desde a *Poética* de Aristóteles que se atribuiu à literatura o verosímil, aquilo que poderia ter acontecido, em oposição ao acontecido, que é remetido para a tutela da história. Mas o verosímil não é uma razão ontológica da literatura. Em situação comunicacional quotidiana, contar uma simples anedota significa abrir, de imediato, a chaveta da ficção no tempo e no lugar reais da sua narração: e aí não estamos no quadro institucional da literatura, nem ficamos cingidos a qualquer determinação do cânone textual. Além do mais, não é hoje uma novidade inusitada que também o discurso das ciências exactas revela a dimensão retórica e ficcional da linguagem que, por força, elas utilizam.

Importa, entretanto, sublinhar que não estou a defender uma textualidade indiferenciada. Os regimes e convenções de leitura são diferentes consoante tenhamos pela frente um romance ou um diário, mesmo sendo todos feitos de linguagem. Todavia, tenho de aceitar que a marca da autobiografia não está só neste traço híbrido entre ficção e facticidade. Se nos lembrarmos do lugar donde falam o jornalista ou o historiador, chegaremos a conclusões bastante interessantes: invocam ambos a objectividade e, ainda assim, é o modelo retórico da narrativa que lhes condiciona a reconstituição e a *dispositio* dos factos e dos indícios, mais fundamentados ou mais especulativos. A forma narrativa é o molde determinante dos nexos que não são imanentes aos factos históricos mas condicionados pelo ponto de vista do historiador.

Para mal do historicismo positivista, o historiador está impossibilitado de recuperar o que efectivamente aconteceu. A dura verdade para o historiador positivista é metaforicamente proclamada nas «Teses da filosofia da história», de Walter Benjamin: «A feliz notícia trazida pelo ofegante historiógrafo do passado sai de uma boca que, talvez no próprio instante em que se abre, fala já no vazio.» (Benjamin, 1992a: 159). E, de repente, a história torna-se numa disciplina da literatura¹⁰.

Chegada aqui, creio bem ser estéril a necessidade de escolher o campo da factualidade ou da invenção, entre as quais ainda oscilam muitos dos que pugnam pelo interesse disciplinar da autobiografia. Se, na linha de Lacan, a linguagem é um factor ontogenético do sujeito, desde a mais tenra idade, a autobiografia figura esse poder de a linguagem vestir a nossa identidade e de nos dar em permanência a imagem de sermos feitos de palavras. A autobiografia transforma-se naturalmente em acto e texto autocriadores e, portanto, na melhor metáfora do sujeito que escreve *eu*: «[...] the self is inseparable from the practice of language. ‘How can we know the dancer from the dance?’», interroga-se Paul John Eakin no epílogo de *Fictions in Autobiography* (1985: 278).

É de resto Paul John Eakin um dos estudiosos que mais se tem batido por contrariar a privação de referencialidade e a ameaça de indistinção da autobiografia no seio da literatura. Se Eakin assume a ficção como parte integrante da autobiografia, em *Touching the World* (1992) pretende ver de regresso ao estudo deste género a categoria da referência, conforme o contrato comunicativo nele activo. Eakin vai buscar argumentos a Philippe Lejeune e a Elisabeth W. Bruss, valorizando neles a proposta de que a ilusão da referência é um fenómeno textual e de que a autobiografia se sujeita pragmaticamente a um modo determinado

¹⁰ O caso do romance histórico contemporâneo constitui outra denúncia das pretensões positivistas de certo discurso historiográfico. Tendo um fundo histórico activo, as *Memórias de Adriano* (1951), de Marguerite Yourcenar, ou *Memorial do Convento* (1982), de José Saramago, ultrapassam e põem a nu, dentro da ficção, o discurso legitimado e parcelar/parcial da história. Abrem campo aos possíveis do tempo histórico que ficaram em aberto, às vozes que não ficaram registadas nos anais da história oficial: polifónico e descentrado, o narrador saramaguiano mais não faz do que mostrar o seu impulso enunciativo e apontar o dedo à história, feita também ela de recomposições narrativas, a partir de um lugar implicado, de um olhar inscrito no tempo que é sempre o do historiador.

de leitura e interpretação. Quer isto dizer que o texto recria a vida por via da linguagem e em função das convenções e expectativas historicamente marcadas para quem escreve e lê. No fundo, parte-se da ideia primeira de que a comunicação literária se faz no prenúncio (diferido e ficcionado) do outro.

No caso de Lejeune, o pacto autobiográfico depende de um nome próprio que, no texto e nas suas margens paratextuais (subtítulos, prefácios e até entrevistas), identifica ao mesmo tempo o autor, o narrador e o protagonista¹¹. Evidentemente que se detecta rigidez nesta distinção da autobiografia com base no nome próprio, sobretudo se atendermos à primeira versão das teorias que Lejeune apresentou em «Le pacte autobiographique», de 1973¹². Em «Le pacte autobiographique – *bis*» (1981), depois recolhido em *Moi Aussi* (1986: 13-35), Lejeune vê-se obrigado a rever essa proposta, estritamente formal, e acrescenta ao contrato de leitura a importância dos meios de rememoração e dos recursos narratológicos da voz e da focalização. Também, em *Je Est un Autre* (1980), título com evidente eco rimbaldiano, o ensaísta já reconhece na autobiografia o problema da pessoa verbal, estudado pelas teorias da enunciação, em particular por Benveniste. Vê então na pessoa verbal o lugar movente de um *eu* que se representa a si próprio, na «tension entre l'impossible unité et l'intolérable division, et la coupure fondamentale qui fait du sujet parlant un être en fuite» (Lejeune, 1980: 38).

Esta maior flexibilidade de Lejeune é, certamente, devedora das reticências levantadas por vários autores como Serge Doubrovsky, que resistiu à definição de autobiografia de acordo com o nome próprio e sem prever casos híbridos e ambíguos que testassem os limites daquele conceito de autobiografia. Doubrovsky escreveu *Fils* (1977), na forma de uma

¹¹ Voltando à obra de Barthes atrás referida, há nos seus fragmentos uma oscilação entre a primeira e a terceira pessoa. Perante esse facto, há indicadores de contrato de leitura (a começar pelo título e, depois, pela reprodução de fotografias pessoais, acompanhadas de legendas) que podem levar-nos a dizer que *Roland Barthes par Roland Barthes* é uma autobiografia, por diferença de um romance autobiográfico, que deixa a marca da composição das personagens do autobiógrafo e do autobiografado.

¹² Este ensaio, inicialmente publicado na *Poétique* n.º 14, de 1973, foi integrado, sem alterações de maior, no volume *Le Pacte Autobiographique* (1975) onde se pode ler a seguinte definição de autobiografia: «Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité.» (Lejeune, 1996: 14).

autobiografia ficcionada ou autoficção, para mostrar que era um erro a *case aveugle* no esquema de Lejeune, apresentado no ensaio de 1975 (cf. Lejeune, 1996: 28): a que não aceitava a possibilidade de cruzar a identidade do nome de autor e da personagem com a forma romanesca. Foi, aliás, na contracapa de *Fils*, que, pela primeira vez, se cunhou o neologismo *autoficção*, no pressuposto de ela explorar a identidade nominal entre autor, narrador e personagem, sem entretanto impedir que fossem totalmente inventados o percurso e o retrato do escritor-protagonista¹³. A veracidade do real é negada pela exibição do que ele tem de inventado e a linguagem torna-se no acontecimento central da obra. Em todo o caso, direi que esta subversão ao pacto autobiográfico só se torna possível por a ilusão da referência continuar a ser uma convenção de leitura da autobiografia. Este género pede a implicação do leitor que identifica como marca textual o nome próprio partilhado pelo autor, pelo narrador e pela personagem, e aí reconhece a marca, o rasto do *eu* que assumiu a primeira enunciação do texto.

Quanto a Elisabeth W. Bruss, Eakin sublinha o entendimento que ela tem da autobiografia como género literário e como acto performativo, prática que o discurso produz em função de normas culturais e códigos literários historicamente situáveis. A força elocutória do texto deriva, para Bruss, do «emploi que l'on attend qu'un autobiographe et son public fassent de l'information et des caractéristiques formelles d'un texte» (1974: 22). Na base de tal proposta está a teoria dos actos de fala que levou John Searl a fazer a distinção entre escrita ficcional e não ficcional, no artigo «The Logical Status of Fictional Discourse» (1975). À falta de traços distintivos que separem os dois tipos de escrita, restam o contexto institucional, as

¹³ Na contracapa de *Fils*, pode ler-se: «Autobiographie ? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d'événements et de faits strictement réels; si l'on veut, *autofiction*, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau.» (Doubrovsky, 2001). Em 1980, Doubrovsky veio a teorizar este conceito em «Autobiographie/Vérité/Psychanalyse» (1988: 61-79). Paul John Eakin (1992: 23) lembra que, nos anos 80, também os *nouveaux romanciers* (avessos ao antropomorfismo romântico e às convenções do romance oitocentista) se mostraram atraídos pela autobiografia, não sem contrariar o pacto de leitura e a transparência do autor empírico. Em *L'Enfance* (1983), de Nathalie Sarraute, *Le Miroir Qui Revient* (1984), de Alain Robbe-Grillet, e *L'Amant* (1984) e *La Douleur* (1985), de Marguerite Duras, o/a protagonista é sempre o escritor mas a sua identidade faz-se a partir de referências a autobiografias anteriores, de reenvios ao próprio texto e da voz narradora multiplicada por duas ou até três pessoas verbais (*je/tu/il-elle*).

convenções de leitura, o estatuto pragmático dos textos e dos géneros que suspendem, no caso da ficção, as conexões directas entre linguagem e realidade factual (Marcus, 1994: 264-266).

Relacionando as obras e os autores concretos com uma classe textual, a consideração da autobiografia enquanto género dá-nos a ver um importantíssimo «coeficiente de comunicação literária» (Głowiński, 1995: 118) que subordina os enunciados a uma coesão textual, à função de delimitar as esferas pública, privada e íntima e a uma pragmática comunicativa que, de formas diversas e mutantes na modernidade, pressupôs e assumiu explicitamente o jogo de convencimento realista. Uma etiqueta que, logo no paratexto, identifique uma autobiografia, um diário ou umas memórias é um instrumento de interpretação e descrição dos textos na relação com outros, nomeadamente no horizonte comum da obra de um mesmo autor. Com isso se estimulam e desafiam as expectativas e competências do leitor, tanto no sentido de este identificar o autor com o narrador e com o protagonista, como no de procurar (em vão, claro está) a factualidade do narrado, lidando sempre com a inevitabilidade da invenção. Do lado do autor, o reconhecimento genológico da autobiografia implica o trabalho não de reprodução mas de construção de si, sem acesso transparente e acabado ao passado, assim como a escolha de tradições literárias (entre elas, a autobiográfica) com que pode criar o novo¹⁴.

É a partir desta definição pragmática que Elisabeth W. Bruss (1974: 18-20) explica não apenas a historicidade do género autobiográfico mas também a sua permanência e mudança dentro do sistema literário dos últimos dois séculos. A proposta da ensaísta norte-

¹⁴ Longe de ser uma pura construção arbitrária ideó-verbal, o género autobiográfico corresponde a determinados modos de fazer, usar e conceber a literatura. Nessa medida sigo Jean-Marie Schaeffer, que considerou o género como elemento estruturante da significação para lá da identidade linguística do texto e de acordo com diversos critérios, sistemas semióticos e actos enunciativos que definem as estratégias de emissão e recepção textuais. Daí a importância da «generecidade autorial», ou seja, do modo como um texto se relaciona com outros na sua construção, e mais ainda da «generecidade de leitura», que leva a integrar um texto em diferentes classes de textos e em contextos históricos diversos (Schaeffer, 1989: 131-155). Como veremos na análise à obra de José Gomes Ferreira, essa opção genológica revela-se um factor dominante na ideia de conjunto da sua obra, na escolha irónica e criativa de muitos títulos e na composição de um *eu* que se diz autobiográfico, inclusive na obra poética.

-americana ganha assim consistência pela concepção sistêmica e histórica do gênero e pela determinação comunicacional da autobiografia.

Identificada historicamente como gênero moderno, embora destituída de uma data precisa e de uma obra única fundadora, a autobiografia pressupõe uma base invariante de características mas também um leque mutável de possibilidades que se têm vindo a concretizar em diferentes subgêneros, também eles evolutivos. No século XX, a acentuação da autobiografia como ficção de si e da própria escrita — que se ramifica até à autoficção ou à apropriação ficcional da prática autobiográfica, por exemplo, em *Bolor* (1968), de Augusto Abelaira, ou na *Autobiografia do General Franco* (1992), de Manuel Vázquez Montálban — confirma que o gênero foi apropriando e ditando conceitos novos de sujeito. A este título considerem-se os argumentos de Hans Rudolf Picard (1981: 115-122) que salienta os contributos da autobiografia para a mudança das relações entre intimidade e publicidade e até para a própria orgânica da obra literária. Aqui estamos não apenas no plano do que a literatura foi fazendo mas em pleno domínio dos efeitos pragmáticos e de percepção do literário: assim se compreende que sejam simultâneas a atribuição do estatuto semiótico à forma diarística e a identificação no fragmento do traço distintivo da representação literária contemporânea (*idem*: 119). Significa isto que a autobiografia encarnou a autonomia da literatura que, em vez de expressão confessional, se revelou uma criação instrumental do mundo.

Depois desta interpolação sobre o gênero autobiográfico e as suas determinações e convenções pragmáticas, regressemos a Paul John Eakin (1992) que, em *Touching the World*, encontra ainda outra justificação forte para defender a necessidade da referência no estudo da autobiografia. A justificação vem da forma narrativa, ela mesma. Paul Ricoeur invocara-a reiteradas vezes (por exemplo, em 1979: 17-34), assim como muita teorização sobre narrativa de fundo bakhtiniano, determinante para o rumo que as ciências humanas tomaram dos anos 80 em diante, como bem salienta Jennifer De Peuter (1998: 30-48). É preciso não esquecer que a narrativa constitui o modelo retórico que mais sistematicamente

organiza e representa a experiência humana no tempo e na história. Evidentemente que a identidade construída pela narrativa é um corpo dinâmico porque a memória re-escreve em permanência o passado, a partir das exigências do presente. Mas nem mesmo a opção pelo fragmento, particularmente presente a partir dos meados do século XX, apaga a importância da forma narrativa: ao contrário do que defende Paul Jay (1984), no estudo que desenvolveu desde Wordsworth a Barthes, ela continua a ser — e é Paul John Eakin (1992: 190-201) quem melhor o explicita — um universal básico, uma estrutura da experiência humana com que tomamos posse de nós para sermos quem somos e vencermos, nem que seja precariamente, a efemeridade do tempo humano.

Narrar a vida própria significa o uso de tropos, propósitos retóricos, regimes discursivos, processos de selecção e arquivo da memória que são inerentes à autoconsciência humana e que necessariamente se inscrevem na história e na cultura. O mundo e as suas tensões e diversidades configuram-se na e pela linguagem. Sendo assim, a narrativa autobiográfica não está fora da alçada das relações de poder, embora não seja regida por elas de modo determinista: caso contrário não poderíamos vê-la como processo gerador de uma identidade, como manifestação discursiva, socialmente inscrita, dos indivíduos¹⁵. Moldada social e historicamente, a narrativa funciona como uma forma básica para a construção da realidade e para a definição historicizada do sentido de identidade¹⁶.

¹⁵ Numa síntese decerto simplificadora, pode dizer-se que Foucault historicizou os modos de construção dos indivíduos modernos segundo estruturas, instituições e discursos, pelos quais aqueles passaram a centrar-se em si, a quererem decifrar-se a si próprios e a darem-se como agentes de desejo (Foucault, 1988a: 16-49). O próprio Foucault veio a reconhecer que uma parte substancial da sua investigação deu privilégio excessivo às tecnologias disciplinares de poder e à dominação social dos sujeitos (como a psiquiatria ou a prisão), em desfavor do papel de auto-regulação dos sujeitos, das chamadas *tecnologias do sujeito* (Foucault, 1998b: 9-15), conceito de que já sofre impacto a sua *História da Sexualidade* (1976-1984). Outras propostas dentro do pensamento contemporâneo sobre a linguagem cruzaram as esferas da identidade, da sociedade, da cultura e da linguagem, diferindo um tanto de Foucault, quando insistiram numa relação mais dialéctica entre indivíduos e sociedade; quando consideraram que é através do diálogo entre agentes individuais que se transmitem, mantêm e transformam as estruturas que constroem, discursiva e socialmente, os sujeitos. Neste segundo caso, cabe o conceito de linguagem como *forma de vida*, proposto nas *Investigações Filosóficas* (1956), de Ludwig Wittgenstein: concebida como formação social ou cultural, como conjunto das actividades nas quais estão implicados os jogos de linguagem que constituem os humanos (Mattos-Parreira, 2002: 108-135).

¹⁶ Identificada a linguagem e a narrativa de vida como lugares dos conflitos ideológicos da sociedade, não será de estranhar a proliferação teórica marxista, feminista ou pós-colonial em torno da identidade, das suas estratégias de

Existem, então, mais mundos para o sujeito autobiográfico, além da clausura retórica e a-referencial que sustentou prognósticos definitivos como o de Michael Sprinker que, em «Fictions of the Self: The End of Autobiography» (1980: 321-342), anunciou a morte do sujeito e o fim puro e simples da autobiografia. A somar às condições pragmáticas da comunicação literária, a condição dialógica da linguagem veio não só contrariar o idealismo romântico de um sujeito monológico, solitário e introspectivo mas também a imagem da linguagem enclausurada em si, sem marcação social no mundo¹⁷. Ora, a autobiografia é um acto performativo que constrói as identidades e cuja prática se faz em contexto social/dialógico e segundo as suas relações de poder, o que, por força, torna instáveis as fronteiras entre o *eu* e o *outro*. É na linguagem, enquanto lugar de negociação e batalha ideológica, em função de definições de classe, raça, etnia, sexo ou outras, que o sujeito garante a sua presença, exerce o seu poder e constrói o seu discurso¹⁸.

Na sequência desta viragem crítica, de índole comunicacional e dialógica, não é ao acaso que sobretudo o ensaísmo de língua inglesa insista tanto na substituição do termo autobiografia pelo de narrativa de vida. Tal alteração terminológica tem o fito de ultrapassar os critérios de qualidade literária e de contemplar, no seu âmbito disciplinar, os discursos do quotidiano, nomeadamente os dos média, observando neles até onde os modelos sociais e

auto-representação e das suas possibilidades de relação com o mundo. Na assunção da diversidade de sujeitos e das suas constituições discursivas, assim se levantaram reticências à forma tradicional da autobiografia — a grande narrativa ocidental —, do indivíduo, coeso e uno, da racionalidade e do progresso a que subjazem os conceitos eurocêtricos de cultura, nação, colonização, imperialismo e globalização (Eakin, 1999: 113).

¹⁷ Esta assunção ideológica da linguagem muito deve a factores diversos: em primeiro lugar, à divulgação dos textos bakhtinianos no Ocidente, a partir dos anos 60; em segundo lugar, aos estudos feministas na sua busca de uma expressão identitária feminina da autobiografia — a *autoginografia* (termo proposto por Staton, 1984: 3-20); e, por último, aos estudos pós-coloniais, virados para uma subjectividade transcultural, híbrida e nómada, inerente à sociedade globalizada e cuja chave de compreensão se encontra na noção alargada de tradução.

¹⁸ Em *Lignes de Vie*, Georg Gusdorf segue uma orientação fenomenológica e existencial e não consegue sair de uma real ambivalência: aceita a importância da escrita como instrumento de inteligibilidade do sujeito e a inevitável ficcionalidade da autobiografia, mas não abdica de ver no texto uma emanção auto-reveladora da consciência daquele que escreve: «Le texte a la procuration de la vie.» (Gusdorf, 1991a: 38) porque exerce uma função vital, porque faz o metabolismo da memória e da morte para cada vida pessoal (*idem*: 211). A violência com que vitupera Lejeune demonstra, por seu lado, o quanto resiste à marca literária e a argumentos de base linguística para a autobiografia que, no seu entender, bloqueiam o valor existencial da escrita de si.

culturais nos criam identitariamente. Em conformidade com a evolução pós-estruturalista das humanidades, nos anos 80-90, os estudos autobiográficos adoptaram um matiz mais cultural e alargaram enormemente o seu campo de reflexão. Passaram a considerar um *corpus* de textos extra-canónicos e extra-literários, que democratizaram o acesso à voz e foram a consequência natural de novos suportes de registo autobiográfico. Daqui resultou, por exemplo, o estudo do discurso de intervenientes em *talk shows*, fortemente condicionados pelos padrões socialmente aceites de pessoa, ou do discurso médico que, apoiado pelo registo de exames fisiológicos, se tornou num efectivo co-autor do discurso autobiográfico contemporâneo¹⁹.

É uma realidade que surgiram novas formas autobiográficas, graças à comercialização do gravador, nos anos 50, e das câmaras de vídeo, nos anos 70, assim como à divulgação da *internet*, vinte anos mais tarde. Como ignorar os vídeo-diários *on the road* de Sophie Calle — e a sua forma ficcionada, em *Caro Diário* (1993), de Nanni Moretti — ou o impacto das páginas pessoais e da blogosfera na composição dos sujeitos contemporâneos? Por causa destes meios tecnológicos diversificou-se a origem dos indivíduos autobiografados, mais ou menos vulneráveis²⁰. Trabalhadores, mulheres, homossexuais, imigrantes ou povos colonizados (muitas vezes na acumulação destes traços identitários) puderam forçar um pouco as fronteiras apertadas da cultura dominante e protagonizar, na escrita de si, a marca híbrida e heterogénea das subjectividades do nosso tempo. Alargaram-se, também, por esta via, os regimes de autoria e as respectivas orientações de autoridade e interferência sobre o discurso de outrem: atente-se no caso da autobiografia em colaboração, determinada como é pela figura mais ou menos proeminente do entrevistador-investigador, do *editor* ou do *negro* (também chamado biógrafo

¹⁹ Refiro-me, por exemplo, aos ensaios de Janice Peck, «The Mediated Talking Cure: Therapeutic Framing of Autobiography in *TV Talk Shows*», e de Kay K. Cook, «Medical Identity: My DNA/Myself», in Smith and Watson (org.), 1996: 63-85 e 134-155.

²⁰ Nos nossos dias, a insaciável procura da privacidade publicitada tornou ainda mais prementes as questões éticas no que concerne às narrativas de vida, não apenas pelo acesso mais democratizado ao discurso público autobiográfico e pela manipulação massificada das narrativas pessoais (Eakin, org., 2004), mas também, em contraste, como assunção social de direitos humanos e cívicos (Smith and Schaffer, 2004).

camuflado), indispensável à projecção pública de tantas celebridades que desejam contar e vender a sua vida.

1.1.3.

Reverendo a referência na autobiografia

Não obstante a validade dos argumentos contratualistas e dialogistas, que, como antes mostrei, pretendem retomar as pontes da autobiografia com o mundo social e a confiança humanista na linguagem e no sujeito, persiste o incómodo de definir a referencialidade nas escritas de si. Não deixa de ser sintomático que, numa obra tão importante como a *Encyclopedia of Life Writing* (Jolly, org., 2001), não haja um verbete sobre referência e autoria. Tal como sucede na revisão do pensamento teórico sobre a autobiografia, pormenorizadamente elaborada por Laura Marcus em *Auto/Biographical Discourses* (1994), muitos dos verbetes daquela enciclopédia insistem em querer superar o que designam por cinismo desconstrucionista (Prosser, 2001: 248) sobre a autobiografia, movidos pela vontade de salvar o sujeito das *garras* teóricas dos pós-humanistas que reduzem a autobiografia e toda a linguagem à retórica.

Muitos teóricos anunciam, como Paul John Eakin em *Touching de World* (1992), o regresso da referência, reprimida pelas propostas formalista ou desconstrucionista. Só que as razões invocadas são, a meu ver, insuficientes, e as mesmas de sempre: a ficção e a autobiografia têm propriedades em comum mas a referencialidade autobiográfica não pode ser remetida para a mera ilusão. E assim voltamos ao binómio improdutivo verdade *vs.* mentira. No verbete «Self» da enciclopédia organizada por Margaretta Jolly, insiste-se, sem grande desenvolvimento, na ideia de que o sujeito autobiográfico não é verificável nem ficcional porque apresenta uma natureza vaga e elusiva («elusive», no original):

Although self and persona may be mutually constructive figures, they are not identical. Whereas writing — both the process and the product — may help to create the self, the self is not solely a function of writing in the way that the persona must be (by definition). (Olshen, 2001: 800)

E mais não se diz: é como se ainda se planasse numa terra de ninguém, não levando até às últimas consequências a textualidade autobiográfica. Thomas R. Smith (2001: 28) garante ainda, no verbete «Agency», a existência de separadores na produção da autobiografia entre a linguagem, o sujeito e a sua experiência. E fica-se na oscilação entre pólos que afinal não são opostos: a pertença inultrapassável da autobiografia ao território retórico da linguagem e, nesse âmbito e só nele, a sua inscrição referencial e comunicativa no mundo.

Perante isto, reúno, de seguida, algumas razões para corroborar a não contradição dentro da autobiografia entre textualidade e ligação ao mundo. Em primeiro lugar, talvez seja melhor dar por adquirido que o que temos pela frente não são as vidas propriamente ditas (*presenças reais*, nos termos de George Steiner, 1993). São, isso sim, textos sobre vidas, artefactos literários, autobiograficções²¹, que remetem para si e para uma cadeia de outros discursos e de outras construções sociais do mundo, conforme as expectativas e convenções que circunscrevem o género autobiográfico e o seu circuito de comunicação.

Na verdade, o acertado é aceitar que a relação entre o *eu* passado e o *eu* que escreve nasce e existe na linguagem, como propugna De Man, em «Autobiography as De-Facement». O entendimento dialógico e comunicativo da linguagem impedem-me de seguir a orientação desconstrucionista sobre o diferimento infinito da interpretação²². Ainda assim, tenho por incontestável um princípio de Derrida, quando relê aquele artigo de De Man, numa comovente homenagem a esse seu amigo entretanto falecido (refiro-me sobretudo ao ensaio «Mnemosyne», in Derrida, 1989: 2-43): Derrida identifica a linguagem com a pulsão construtora

²¹ Esse neologismo serviu de tema ao congresso da Associação Britânica de Literatura Comparada (BCLA) que decorreu, em Londres, em Setembro de 2003, estimulando formas diversas de trabalhar a autobiografia como campo de travessias disciplinares.

²² Lembro que, em *Blindness and Insight* (1971) e *Allegories of Reading* (1979), De Man vê os tropos como força que desestabiliza a ordem lógica e nega a possibilidade de um uso literal ou referencial da linguagem.

da identidade e vê na memória retrospectiva uma resposta sempre inacabada às necessidades do presente e ao desejo de futuro. É justamente nesse sentido construtor que, como referi anteriormente, também Maria Augusta Babo atribui à autobiografia um impulso performativo, uma força de «máquina antropomórfica» (2003: 91).

À luz da textualidade autobiográfica compreende-se, aliás, a posição de Louis Marin, quando descreve o processo autobiográfico. Partindo dos pressupostos de Benveniste, Marin assume a fragilidade do sujeito que se diz através de uma categoria gramatical tão universal quanto singular como *eu* e através das respectivas indicações de tempo e espaço²³. A sua convicção primeira é a de que, na autobiografia, o discurso perde a função deíctica (a de apontar o mundo extra-textual) e adquire uma função semiótica dentro do texto (Marin, 1999: 63-65). Fica então à mostra o hiato que separa e a sutura que cose o *eu* narrador ao *eu* narrado, unidos numa só linha de vida que vai do nascimento à morte. E tudo por uma «circumscription de lieu du sujet par ses bords et une ruse sur le temps» (Marin, 1981: 149). Ninguém pode contar a sua vida. E, contudo, a autobiografia faz-se no discurso, como necessidade, como simulacro de uma presença e como efeito textual da memória de um sujeito que assume a enunciação e confessa o truque. Por isso, a narrativa de si (rebaptizada por Marin, em *La Voix Excommuniée*, como «autobiothanato-graphie», *idem*: 37; *italico do texto*) cita e logo depois omite a voz de outros que, ao contrário do autobiógrafo, podem contar o nascimento deste. Com isso ela projecta o futuro que ainda não aconteceu, a morte, e circunscreve o sujeito entre aqueles dois tempos elementares mas interditos à escrita, a não ser que intervenha o registo declarado da ficcionalidade.

Não é por acaso que Louis Marin situa Montaigne no momento histórico inaugural dessa consciência autobiográfica: a de que o *eu* se encontra pelo artefacto da escrita,

²³ Transcrevo um passo de *L'Écriture de Soi* onde essa apropriação benvenistiana é muito evidente: «Le processus autobiographique de l'écriture est une sorte de processus dialectique entre le sujet 'je' qui s'écrit lui-même et le personnel grammatical qui appartient au langage. D'un côté, le 'je' situé ici et maintenant tire son identité des circonstances dans lesquelles il est produit par son discours. De l'autre, le 'je' comme il relève de la catégorie des énoncés historiques, organisés selon un système de temps passés dans lequel la première et la troisième personnes se syncopent en une seule, par une interruption du 'je' comme 'je' et, en conséquence, sa réintégration en tant que 'je' comme il'» (Marin, 1999: 64-65).

objectivando o subjectivo, construindo-se por semelhança e estranheza. Situados na aurora moderna e embora ainda enformados pela subjectividade clássica, os *Essais* (1580) elaboram um auto-retrato em movimento, no resultado consciente do seu gesto, o do efeito da transparência de si: «Je ne peints pas l'estre. Je peints le passage.» (Montaigne, 1952, III: 18). Em Stendhal, a maquinação do tempo é já mais refinada pelo artil da escrita, no presente precário da enunciação que se projecta no futuro e imagina os seus leitores de 1880. O narrador stendhaliano faz durar o instante da escrita e deixa rasto não tanto do ser mas das tentativas repetidas de se auto-representar que lhe dão existência. Na leitura de Louis Marin, *Vie de Henry Brulard* resulta obviamente da contemplação alucinada que multiplica reflexos e estratégias de representação. Descentrado na sua máquina de escrita, a obra é, por isso mesmo, criadora de Henry Brulard que, no fim do capítulo 2, pode anunciar: «Après tant de considérations générales, je vais naître.» (Stendhal, 1973: 45).

Há, assim, fortíssimas razões para se aceitar o papel autocriador da linguagem e a ausência de garantias de verdade vindas do real: não vale a pena buscar as chaves interpretativas do texto fora dele. O sujeito autobiográfico é feito de linguagem, numa textura dialógica, como vimos, e, nesse sentido, em vez de ser uma origem explicativa, anterior ao texto, é produto linguístico e objecto de destinação comunicativa junto do leitor (Freeman, 1993: 12). No entanto, esse entendimento não obriga a que se perca pelo caminho a ligação do discurso autobiográfico ao mundo. O próprio De Man fala num grau de produtividade referencial (1984: 69), adquirido pela autobiografia na estrutura retórica da linguagem, embora recuse identificar nesta a presença de referentes. Tomando como acertada a determinação pragmática e o impacto das expectativas e competências dos leitores no reconhecimento da autobiografia, a verdade é que esta proposta não toma em consideração os processos de simbolização inerentes à literatura, em geral, e à escrita de si, mais em particular.

É certamente agora o momento de tentar questionar um pouco mais o conceito de referencialidade na autobiografia, sem cair na verificação da

verdade ou da finalidade mimética, quando o que interessa é conhecer o seu processo textual de construção da referência e a aliança entre a memória, a linguagem e o sujeito.

Em primeiro lugar, impõe-se considerar a literatura como uma das operações simbólicas pelas quais os humanos apreendem a realidade. À literatura suspende as regras de referenciação e predicação linguísticas e instaura uma relação diferida, mediada e figurada de que resulta uma proposição verosímil de mundo. Fala-se, então, de ficcionalidade que é da ordem contratual porque exige o reconhecimento e a participação dos leitores e que logo, por esse facto, não pode ficar remetida para uma autonomia irrestrita. Trata-se de uma operação simbólica, eficaz e partilhável, de acordo com convenções historicamente determinadas que regem a linguagem, os géneros literários e as normas estéticas. Por esse motivo, o discurso não se enclausura em si nem tem um estatuto ancilar ou parasitário em relação ao real verdadeiro, de que seria uma mera aproximação, um quase-mundo privado de formulações sérias.

Esta é, no essencial, a posição da hermenêutica fenomenológica de Paul Ricoeur que contraria a concepção corrente da referência, identificada com a ideia de semelhança ou de cópia especular. Explico-me melhor: se à partida nenhuma particularidade verbal distingue as frases literárias das outras, Ricoeur (1986: 206-208) insiste na ideia de que a literatura obriga a um despragmatizar da situação real e a uma recontextualização no momento da leitura. Suspende-se a *referência ostensiva*, própria do texto descritivo, e abre-se caminho a outro mecanismo referencial de segundo grau com que o texto cria o seu *mundo* e garante a sua autonomia e composição organizada. Assim sendo, Ricoeur tem em conta a tridimensionalidade do facto literário, de acordo com a intervenção das instâncias de produção, de representação e de recepção do texto (*idem*: 156). No texto literário cabe à metáfora e às suas redes o papel de construir uma proposição de mundo, conforme a participação interpretativa do leitor.

Por conseguinte, se toda a obra é autónoma e contextual em si própria, é-o relativamente a convenções linguísticas, literárias e culturais do escrito. Ela consubstancia uma visão de mundo entre outras, revelando dentro de si as regras de produção do verdadeiro e do

verosímil, e participa com esses simulacros na simbólica social e no seu devir histórico, sempre inacabado na sua legibilidade. A literatura objectiva situações de comunicação e de simbolização cultural que demonstram, para Jean Bessière, um «potencial de alteridade» (1995: 389) e um evidente poder cognitivo, com implicações sobre a comunidade de língua e de mundo por onde estes enunciados circulam. Para este teórico que assina o artigo sobre representação no volume *Teoria Literária* (Bessière, 1995: 377-396), a literatura não é uma pura anti-representação, fechada sobre si mesma, como defenderam certas poéticas simbolistas e estruturalistas para o domínio da referência. Na mediação linguística e simbólica, ela faz, e cito de novo Bessière, «a representação desse alhures e desse possível; não é irrealização, pura passagem ao acto da imaginação, mas exposição dos possíveis que as trocas linguísticas e simbólicas veiculam» (*idem*: 389). Em última instância, a obra de arte pode criar e alargar o conhecimento do real que não se reduz ao que existe e à sua mimese porque pode incluir o que lhe falta. Inventa-se, redescreve-se o mundo porque se quer descobrir mais um pouco dele, sem se conformar com o que existe.

A grande dificuldade de considerar a referência e de combinar a palavra e o mundo vem certamente das noções de representação e de referencialidade, construídas ou sobre o modelo realista da transparência confessional ou sobre a noção autotélica do texto, centrado no seu jogo de espelhos, tal qual o simbolismo e o modernismo o configuraram. No fundo, historicamente falando, o debate teórico em torno da autobiografia viveu bem no seu interior a desagregação da mimese como cópia e sofreu a reacção formalista que, ao longo do século XX, valorizou a introversão reflexiva do texto literário.

Estes são, de resto, os argumentos que levam Rosa Maria Martelo (1998) a estudar a referência na poesia de Carlos de Oliveira pela sua «capacidade de redescrição do mundo» (1998: 33). A ensaísta pretende superar as restrições estruturalistas à referência, sem menosprezar o papel das linguagens que lhe dão corpo, e não se circunscreve às ilusões do realismo e aos mecanismos referenciais, denotativos e miméticos. À imagem da exposição

teórica de Rosa Maria Martelo, seguirei assim, com necessária brevidade, algumas reflexões sobre a linguagem que melhor equacionam a referencialidade no domínio da arte e que tentarei aplicar brevemente ao domínio da autobiografia.

A orientação teórica eleita pela autora de *Carlos de Oliveira e a Referência em Poesia* (1998) é sobretudo a de Nelson Goodman que, em *Languages of Art* (1968), considera a compreensão e a fabricação simbólicas do mundo como um e só processo. Quer isto dizer que não existe um real absoluto cujas características sejam impostas, inatas e independentes das nossas decisões quanto à forma de as organizar. O real é um artefacto sujeito a diversas modalidades de funcionamento simbólico que originam outras tantas versões de mundo, co-existent e igualmente correctas. Versões essas que não pré-existem à linguagem que as molda, à forma que as descreve ou representa: as suas propriedades dependem, antes de mais, da construção dos sistemas de símbolos aplicados a um campo de referência (conjunto de referentes). A composição do sistema simbólico determina então que elementos fazem parte desse esquema e desse campo de referência. Para Carmo d'Orey, que tão profundamente estudou o pensamento goodmaniano, torna-se evidente que «percepções, dados e matéria, experiência e factos, todos são construídos e relativos à versão de que fazem parte» (D'Orey, 1995: 7).

O relativismo construtivista de Goodman não se fica pelo funcionamento simbólico das formas de referência denotativa, inerentes à descrição ou à citação. Em *Modos de Fazer Mundos* (Goodman, 1995: 109-118), como no ensaio já citado de 1968 (vd. sobretudo Goodman, 1976: 52-67), a outra relação simbólica considerada é a exemplificação, que ocorre quando um objecto refere algumas das propriedades que possui, seleccionadas em função de um contexto que assegura o seu reconhecimento. Um exemplar é, pois, um caso probatório de certos traços que exemplifica. Ao contrário da denotação, amostras, modelos, exemplos referem sempre algo porque o referente de um símbolo exemplificativo é uma etiqueta que o denota; mostram selectivamente algumas características de que são símbolos e que, por extensão,

podem referir outros objectos que compartilham as mesmas características²⁴. Na amostra de um catálogo descobre-se a textura e o padrão do tecido; em *Guernica* estão representados os horrores da guerra; num quadro de Mondrian, exemplificam-se as cores primárias e o geometrismo quadrangular.

Mesmo sem entrar em pormenor nos mecanismos lógicos da exemplificação, que não caberiam nos limites deste trabalho, devo acentuar que Goodman identifica na arte sobretudo os meios não literais como a metáfora e processos não denotativos como a exemplificação, cuja referência é indirecta e polissémica e cujos símbolos são imprecisos e ambíguos. Embora presente em todas as esferas do conhecimento, a começar pela ciência, é na arte que a simbolização exemplificativa é mais determinante e distintiva. Na verdade, a distinção de um objecto enquanto arte dá-se quando ele funciona simbolicamente pela exibição de algumas das suas características e não por ter qualquer característica inata que lhe dê esse estatuto. No domínio artístico, a escolha da exemplificação (caso da pintura abstracta) ou a combinação variável das duas formas básicas de referência (a denotação e a exemplificação), beneficiando esta última, asseguram o cariz estético das obras.

Exemplificar dá, por isso, acesso cognitivo a diferentes versões-de-mundos que não poderíamos conhecer de outra forma e que, alargando a nossa percepção do real, o transformam necessariamente. Nas palavras de Carmo d'Orey, esta ideia ganha uma impressionante clareza no que toca à pintura abstracta, o que me leva a citá-la extensivamente:

A exemplificação é também o objectivo, a razão de ser e a justificação da arte abstracta. As versões-de-mundos construídos através do funcionamento simbólico das obras de arte abstractas são sistemas de símbolos exemplificativos que, exibindo literal ou metaforicamente, determinadas características, tais como formas, cores, texturas, sons ou sentimentos, compartilhados ou compartilháveis pelas coisas do nosso mundo, instigam à reorganização deste de acordo com essas características. A consequência mais notável deste facto é a de explicar

²⁴ Carmo d'Orey estuda com pormenor o funcionamento da exemplificação em *A Exemplificação na Arte* (D'Orey, 1999: 93-131 e 335-413).

porque é que as obras que não representam o que quer que seja, longe de serem meros objectos decorativos, contribuem de forma tão poderosa para organizar a nossa experiência visual do mundo. (D'Orey, 1995: 21)

Transponho, agora, estes conceitos para a literatura, para afirmar que a ficção, a poesia, são amostras do real, sem terem de o mostrar ou dizer denotativamente, sem terem de se submeter ao crivo da verdade. Podem apresentar uma denotação nula mas podem ter uma função cognitiva. Literal ou metaforicamente, as obras exemplificam formas, sentimentos, contrastes que dialogam com o nosso mundo e reconstroem por força as nossas experiências e concepções de mundo. Por isso, as personagens ou os eventos ficcionais exemplificam metaforicamente certas propriedades que transferimos para as nossas experiências e para a nossa compreensão da vida. Nessa condição, a arte não é um espelho parasitário do real, mas integra-o como forma de descoberta e criação.

É com base neste aparato teórico goodmaniano (mais desenvolvido em torno da pintura mas aplicável à literatura) que Rosa Maria Martelo estuda o lirismo de Carlos de Oliveira. Com efeito, a autora identifica nos tropos dessa obra poética a forma de referência exemplificativa (literal ou metafórica) com que o escritor redescreve verdadeiramente o mundo. Não entrarei, como é óbvio, no cerne desta análise particular mas creio ser frutuoso seguir um raciocínio idêntico para compreender a autobiografia — foi, de resto, o que apresentou Carlos Muñoz Gutiérrez no artigo «La muerte es un apuro lingüístico» (2000). Sigamos de forma resumida a sua ideia.

O ponto de partida de Muñoz Gutiérrez não anda longe de Paul De Man, pelo que, na sua óptica, a autobiografia é definida como máscara desfiguradora de um morto: quem diz *eu* não é o *eu* autobiografado, pelo que se forja um rosto humano para este com o recurso a estratégias da retórica. Como já vimos anteriormente, o que está em jogo é a irredutibilidade da linguagem na prática autobiográfica: a linguagem separa e une artificialmente o *eu* passado

ao *eu* presente e, portanto, molda a autobiografia pelo domínio da retórica, do sujeito e da memória e nunca pelo da verdade verificável.

De seguida, Muñoz Gutiérrez recorre à hermenêutica de Paul Ricoeur e à estética analítica de Goodman para explicar, no género autobiográfico, a sua *produtividade referencial*. À suspensão da referência *ostensiva* ou *primária* sucede a configuração de uma referência própria do texto que tem uma natureza exemplificativa e metafórica. Embora as proposições autobiográficas reclamem, em geral, um valor de verdade no mundo real, essa é uma composição artificiosa de sinceridade. Só a referência exemplificativa pode dar conta das regras internas e da manipulação linguística e temporal que preside inevitavelmente à autobiografia. Argumenta-se, deste modo, que a autobiografia exemplifica as propriedades de uma vida, pois organiza episódios e entidades dispersas que não podem ser reconstituídas tal e qual aconteceram. Nessa medida, «aparece la vida autobiografada como muestra, como ejemplo, con una referencialidad individualizada que convierte un modelo de vida en ‘mi vida’» (Muñoz Gutiérrez, 2000: 14). Ou noutro passo: «el autobiógrafo, al convertir en ejemplo de vida su narración, figuradamente construye una vida denotada por lo que ejemplifica» (*idem*: 13).

Para este autor, a autobiografia não é, portanto, material objectivo que reflecta especularmente uma época e um sujeito verdadeiros. Ao invés, ela compõe a vida com o recurso à figura, à linguagem, e abre o passado (perdido) à invenção, ao que poderia ter sido, à possibilidade, à virtualidade. A autobiografia (ou seja, o texto que dá à vida a aparência de continuidade e causalidade entre o nascimento e a morte de um indivíduo) resulta de um processo cognitivo metafórico pelo qual se toma posse do mundo, consciente do fabrico e da matéria-prima da linguagem. Ela resulta de um sujeito que viveu para contar e que existe porque conta a vida. Nesse gesto encontra a possibilidade de habitar o mundo, tal como sucede com o seu leitor que se projecta no que lê, nessa escrita de vida, e assim constrói, também ele, a sua própria autobiografia.

A sustentação teórica de Rosa Maria Martelo ajuda-me, no entanto, a ir mais longe e a procurar entender melhor as *nuances* e deslizes do processo de referência em literatura, que não reclama os valores de verdade do mundo real e, simultaneamente, não exclui possibilidades várias de se relacionar com ele. O romance histórico e, num plano ainda mais complexo, a autobiografia são materializações textuais dessa aparente contradição.

Para dar conta dessa contradição, Rosa Maria Martelo (1998: 67-72) vai buscar apoio a Goodman e até certo ponto a Ricoeur, sem esquecer o modelo teórico de Benjamin Hrushovski. Este semanticista israelita parte de uma premissa-base: a verdade literária só é verdadeiramente ajuizável pelos leitores dentro da coerência interna do texto e da rede de referentes específicos (personagens, eventos, diálogos, etc.) que as suas proposições ajudam a construir, referindo-se a elas. Ainda assim, Hrushovski não deixa de precisar que este princípio «ne sépare pas la projection de fictions (et l'imagination des lecteurs) de la nature du langage comme médiateur, mais ne sacrifie pas non plus la fiction au langage» (Hrushovski, 1985: 10). Passo a explicar a adversativa desta última citação.

Com efeito, nenhum texto literário reenvia só para si porque pode referir, em graus diversos, elementos extra-textuais a que ele alude, redescreve ou exemplifica dentro de si: nomes de lugares, acontecimentos e datas históricas ou figuras reais, assim como teorias, ideologias e até outros textos. A referência interna e a referência externa são dois planos separados e paralelos que, todavia, se intersectam graças a referentes e quadros de referência comuns. O caso mais óbvio na ficção são os romances realistas cujo universo ficcional é marcado por um quadro de referência externa identificável (uma cidade, uma data histórica, a descrição minuciosa de uma rua ou do guarda-roupa de uma personagem) que é seleccionado e adaptado à sua coerência interna. Em certos casos, o privilégio excessivo das referências externas e testemunhais (para constituir um *efeito de real*) acabam por perturbar a autonomia do mundo textual, a sua referência interna e até a sua função estética, propiciando o logro da ilusão realista.

Moderando a introversão radical do texto em si mesmo e a suspensão absoluta da referência ostensiva, como defende Ricoeur, Hrushovski concebe a possibilidade de co-existirem, num mesmo texto, campos de referência interna e externa. Daí se infere que, e agora cito Rosa Maria Martelo,

a referência de segundo grau *não anula* — apenas secundariza — a possibilidade de co-ocorrência no mesmo texto de situações de referência ostensiva. Seria, então, de admitir que este modo referencial possa ocorrer num texto literário, embora subordinado a um modo global — e primordial — de referência considerado pelas noções [...] de *alusão*, *redescrição* ou *exemplificação* (1998: 70; itálicos do texto).

O processo de referência depende da produção do texto e da leitura que o recontextualiza numa situação comunicativa e historicamente determinada. É pois uma questão de pragmática do texto literário. Conforme as suas circunstâncias, expectativas e conhecimentos, são os leitores quem integra semanticamente os elementos associáveis em quadros e campos de referência interna e externa, pelo que estes últimos podem variar dentro de um texto, no seu peso correlativo e na sua legibilidade e interpretação. Mais: são os horizontes de expectativa de leitura que influem, determinantemente, na variedade de leituras possíveis de uma obra num mesmo contexto, na história das suas leituras e até no seu reconhecimento ou não enquanto arte literária.

O que, em síntese, Rosa Maria Martelo propugna é que mesmo a poesia apresenta articulações variáveis entre a referência denotativa e exemplificativa, em sentido goodmaniano, ou entre a referência ostensiva e a de segundo grau, nos termos de Ricoeur. De outra forma dificilmente se entenderia a especificidade da poesia-testemunho, circunstancial e de intervenção social, cuja referencialidade denotativa é preponderante.

Se assim é para a poesia, a ideia pode ser transposta, sem grande dano, para o estudo da autobiografia. Afinal de contas esta projecta, na sua composição textual, versões de

mundo já consignadas fora dele, referentes de ordem histórica, pessoal, geográfica, artística, literária, etc. Todavia, a distinção literária da autobiografia vem, acima de tudo, da autoconsciência exibida no gesto de contar a vida, do jogo jogado da linguagem e da sua capacidade de surpreender e até de mudar as expectativas de quem lê. Enfim, também quanto à autobiografia literária posso subscrever a conclusão de Rosa Maria Martelo, centrada no domínio poético:

O *mundo do texto* não é nem um mundo autónomo ou fechado nem uma *imago mundi* (que mundo seria esse?) — é um mundo em diálogo com outros mundos, uma versão articulada e articulável com outras versões-de-mundo. (Martelo, 1998: 72)

1.1.4.

A memória, o intimismo e o quotidiano dos *pequenos nada*s

Com evidentes benefícios para a reflexão sobre a escrita autobiográfica, devemos passar da indecisão entre o verdadeiro e o falso para a consideração dos dispositivos da memória individual, para a premência enunciativa do presente sobre o passado e para as metáforas, símbolos e mitos que enformam o seu espaço e tempo. Se a individualidade é irreduzível à palavra de quem diz *eu*, há que pensar no olhar em perspectiva que decanta, interpreta e faz falar a experiência passada. As palavras de Marcello Duarte Mathias ganham aqui uma propriedade admirável: «O passado só existe em função da percepção eminentemente falível que o acto de recordar lhe confere. Assim, a cada presente, a ficção do seu passado.» (Mathias, 2001: 167-168).

Aceita-se hoje, sem dificuldade, que a memória implica uma incessante revisão de si, sujeita à flutuação dos afectos e da imaginação, no quotidiano de cada presente. A

introspecção leva à retrospecção auto-analítica: com ela se constrói um *sujeito* plural e dinâmico, marcado pelo fenómeno neurológico e psicológico da *memória*. Através desta, as palavras contam o tempo vivido e rememorado que é a *experiência*, grandemente modelada pelo diálogo dos indivíduos que transmitem, mantêm e transformam as estruturas material e simbólica da sociedade, dando origem à *identidade*. Esta última concretiza-se no lugar privilegiado da individuação, o *corpo*, espécie de texto onde a vida pessoal se inscreve em permanente mutação.

Não admira, deste modo, que à memória humana sejam regularmente associadas metáforas de funcionamento orgânico como a aquisição, a conservação e a transformação, e metáforas de espaço estratificado como as cidades milenares. Já num ensaio escrito a duas mãos que faz o encontro da literatura com as neurociências, Marc e Jean-Yves Tadié escolhem a metáfora da pirâmide movente para definir a memória:

Notre vie actuelle est juchée sur la pyramide de notre passé, mais pour que celle-ci soit solide nous devons en permanence vérifier, modifier, cimenter ou éliminer les pierres qui la constituent afin de ne pas remettre en question le fragile équilibre de la pointe sur laquelle nous nous tenons. (Tadié et Tadié, 1999: 329)²⁵

Nessa linha, a importância da temporalidade para a autobiografia (para a sua composição formal e para as imagens do humano nela construídas) tem dado lugar a leituras críticas de cunho fenomenológico e existencial. Refiro-me expressamente a Georges Gusdorf que, desde os anos 50, vem insistindo na autobiografia como um discurso trans-histórico de afirmação humana. Gusdorf recuou até à Bíblia para nela detectar a presença do sujeito diante de si mesmo e para mostrar a linguagem como a casa do ser humano, mesmo não sendo uma janela transparente para o mundo:

Figures fugitives sur le sable et sur l'eau de la vie, les écritures du moi exposent des attestations de la présence humaine sur la terre des vivants, indissociables des

²⁵ Lembro, a este propósito, que, em *Vie de Henry Brulard* (1973: 130), o narrador descreve um fresco delapidado, com várias camadas de tinta, numa vila dos arredores de Roma, para justamente dar figura ao funcionamento lacunar e fugidio da memória.

cycles et rythmes de la conscience individuelle et de la conscience communautaire qui se prononcent à travers elles. (Gusdorf, 1991a : 9)

Este conceito de texto que traz a presença de uma consciência pretende evidenciar a escala humana e individual do tempo no seio do universo. Gusdorf não alinha já com Georg Misch e com a visão positivista e verista da autobiografia. Aquele ensaísta sabe que a imaginação e o esquecimento separam a vida da escrita, aceita mesmo que o passado não pode ser reproduzido e que a escrita tem um estatuto fundador: «J'écris, donc je suis.» (Gusdorf, 1991b: 490) é a fórmula lapidar com que termina o segundo volume das suas *Lignes de Vie*. No entanto, a transcrição do vivido à ordem da consciência não dá a proeminência necessária à escrita face aos outros dois vectores do género, o *autos* e o *bios*, como deixa parecer esta definição: «[...] la *Graphie* énonce l'identité du scripteur (*autos*), en un moment précis dans la perspective de sa destinée (*bios*)» (*idem*. 12; itálicos do texto). Bem analisada a posição de Gusdorf, vemos que à escrita cabe ser a mais fiel expressão da experiência humana, por forma a garantir a singularidade e a dar continuidade vital a um *eu*, consciente de si e inserido no devir histórico.

A centralidade da memória no âmbito autobiográfico não deve, entretanto, fazer esquecer que ela não responde ao requisito do verdadeiro ou do falso nem se resume à forma narrativa que conta uma vida. A memória contempla igualmente a definição analógica que a retórica clássica lhe reconheceu: ou seja, não se cinge à sintagmática narrativa porque é moldada pela composição topológica de elementos retóricos e culturais, pré-existentes e de proveniência diversa²⁶. Ao termos em conta estes traços inerentes à memória retórica na escrita de si, faz sentido usarmos uma etiqueta mais abrangente do que autobiografia: falo da *autografia*,

²⁶ Não ignoro que a privatização da experiência literária, desde os finais do século XVIII, tornou mais invisível o entendimento retórico do texto literário: é o caso da escrita autobiográfica que finge rasurar a retoricidade, quando reivindica o pressuposto (não a concretização) de ser sincera. Com o romantismo, a codificação retórica foi naturalizada, psicologizada e entendida como um instrumento flexível da expressão e da memória individuais: mediada pela letra impressa, a comunicação da literatura deixou de significar uma *performance* teatral ou oratória, com intuito de dar prazer e ensinar uma audiência. Em contrapartida, veio privilegiar a individualidade expressiva e a importância do mundo autónomo da obra literária, cuja coesão textual substituiu a compreensão comutável dos *loci*, próprios da retórica clássica (Wellbery, 2000: 187-191).

termo que, para H. Porter Abbott (1988: 612-613) e Louis Marin (1999: 119), contempla a especificidade (não narrativa) do auto-retrato — estudada por Michel Beaujour em *Miroirs d'Encre* (1980) —, sem ficar obrigado às restrições semânticas da narrativa, associadas ao morfema *bios*, na palavra autobiografia²⁷.

A compreensão da temporalidade na autobiografia convida, por outro lado, a levantar a questão do intimismo e das imagens e auto-imagens do artista que, desde o século XIX, passa a ser valorizado no seu quotidiano. São evidentemente contraditórios os significados históricos do intimismo, articulados entre a actividade pública dos artistas e as suas formas de resistência moral e estética à sociedade capitalista, sua contemporânea (Madelénat, 1989: 13-14). Em todo o caso, é importante acentuar que as formas de escrita autobiográfica e a expressão estética do intimismo são indistritáveis da identificação jurídica do indivíduo, na *Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão*, de 1789: um sinal histórico que coincide no tempo com a afirmação iluminista do ser humano e com a ideia de uma vida interior, merecedora de autocontemplação e de composição literária.

O século XIX é o século da manifestação intimista, sendo igualmente o tempo das grandes mobilidades no planeta, do progresso científico, da massificação das cidades e da inscrição histórica e colectiva do indivíduo. Ocorre, então, no Ocidente uma revolução de mentalidades que altera as concepções de vida, morte, infância e corpo, assim como a correlação entre as esferas e os intervenientes do público e do privado. Para alguns estudiosos, a intimidade avassaladora tomou conta do homem desabrochado nas cidades burguesas do século XVIII e estimulado pela formação democrática e pelo debate racional e crítico, nos cafés e jornais. No entender de Richard Sennett (1976: 257 e ss.), à queda do homem público e da sua

²⁷ Devo precisar que, se mantenho, no meu trabalho, a designação genérica de autobiografia, por ela ter um uso crítico mais corrente, não ignoro a inescapável relevância do conceito de *autografia* (e de memória retórica) para o estudo de José Gomes Ferreira, já utilizado por Rosa Maria Martelo (2004a: 13). Tratarei desse tópico no capítulo 3.

civilidade urbana correspondeu a tirania da intimidade que, contraditoriamente, veio acentuar a absorção narcisista dos indivíduos, propagada, no século XX, por via dos média e da electrónica²⁸.

Sob o impacto do capitalismo moderno, da crescente divisão do trabalho e da preponderância ideológica da burguesia, impera uma nova sensibilidade que racionaliza a expressão individual e que reprime o corpo, em favor do segredo e da sentimentalidade. O tempo é de mobilidade social mas a evidência crescente da mulher e da juventude exige precauções e limites. Não esqueço, a este propósito, que o século XIX é uma etapa no longo processo, do renascimento em diante, que, segundo Norbert Elias (1989), descreve a progressiva privatização e interiorização dos constrangimentos sociais. Além disso, esse é um tempo de revolução epistemológica também no domínio da sociogénese dos indivíduos. A muitas biografias e autobiografias desse período cabe o papel de conformar nas vidas singulares os modelos e expectativas sociais dominantes. A este propósito, Mary Evans (1999: 17) adianta que, no século XIX, as escritas biográfica e autobiográfica (um pouco menos) se ajustaram ao modelo cultural individualista, masculino e progressivo, comum ao romance e, em especial, ao subgénero emblemático do tempo que é o romance de aprendizagem.

Falar de intimismo significa, portanto, entrar no domínio das manifestações estéticas desta conjuntura histórica e detectar o seu tom menor na meditação introspectiva, no universo privado e no interior doméstico: em vez de ser matéria desprezível, a vida íntima passa a ter manifestação artística que constrói uma ideia de autenticidade, normalmente ocultada pela actuação em público dos sujeitos. Ao intimismo fica a incumbência de tornar possível a fusão artística entre as coisas do mundo e a consciência que as interpreta. É essa a realidade do

²⁸ Numa linha semelhante à de Sennett, embora determinada pela Escola de Frankfurt, Jürgen Habermas (1991) identifica os séculos XVIII e XIX como o tempo da constituição da esfera pública burguesa que consistiu em espaços sociais onde os indivíduos se reuniam para debater questões públicas comuns e para se organizar contra formas de poder arbitrário e opressivo: é aí que Habermas, com certo idealismo, situa o princípio básico da formação democrática da vontade. Nessa esfera, a classe burguesa consagrou a sua emancipação e hegemonia económica, política e ideológica na sociedade ocidental. Em contraponto, segundo Habermas, o declínio da esfera pública verifica-se com o crescendo de intervenção do Estado sobre a vida dos cidadãos e com a transformação da imprensa periódica em empresas comerciais de grande escala que, entre os séculos XIX e XX, fizeram do espaço de debate um mundo simulado de criação de imagem e de manipulação de opinião.

romance de aprendizagem goethiano; é esse o papel do poeta em Victor Hugo, que, a partir do seu *eu* dado como verdadeiro e profundo, exerce a força interventora na sociedade dos homens e uma *voyance* sobre o cosmos (Gely, 1976: 101-113 e Beauverd, 1976: 15-46).

Abrem-se, deste modo, possibilidades novas para a criação literária do sujeito, atenuadas que são as separações entre sociedade e interioridade, entre objectividade e subjectividade. O meio mais comum de a levar à prática é o registo do modesto e do anódino, das pequenas narrativas e imagens, em volta da aparente estagnação repetitiva dos dias. Explora-se a galáxia simbólica da casa e da família, elevada à categoria de *topos* literário, e dela nasce «une cartographie lyrique de l'infime qui extrait les richesses cachées de l'apparence insignifiante» (Madelénat, 1989: 86).

A vontade de dar letra de forma às coisas miúdas do quotidiano traduz-se, não admira, numa alteração retórica peculiar. Nos termos de Daniel Madelénat, «[l]a métaphore ordinaire — le microcosme intimiste est le symbole miniaturisé du macrocosme — cède la place à la métonymie: partie sensible du grand tout, l'intimité concentre et 'conscientise' des influx qu'elle renvoie, dynamisés, dans la nature» (1989: 101). Daí resultam escolhas formais como a profusão descritiva de perfis e circunstâncias, a simplicidade prosaica e a evocação do acto íntimo da leitura. Segundo Madelénat (*idem*: 121), o diário íntimo e a correspondência, o poema lírico e a narrativa, a ficção, nas formas da recolha elegíaca ou do romance autobiográfico, constituem o corpo genológico preferencial da atmosfera íntima. Assim se define este movimento literário que atravessa o contexto histórico do romantismo ao simbolismo, com a apetência pelo nocturno e pelo estranho, pelas profundezas maternas, pelas formas miniaturizadas e mineralizadas e pelas figuras hieráticas que caracterizam mais o período finissecular.

Para compreender o panorama histórico-literário do intimismo, não me parece muito acertado sobrevalorizá-lo (como o faz Daniel Madelénat) nas suas expressões oitocentistas. Sem menosprezar as transformações particulares que o século XIX impôs, torna-

-se redutor o contraste radical entre os exemplos oitocentistas e o hiper-intimismo pós-moderno que refracta um sujeito fragmentado (a começar pela imagem do corpo), à mercê da bulimia mediática e consumista do nosso tempo. Claro que não esqueço o paradoxo real do intimismo de massas, hoje tão corrente, cujo protagonista parece ser um super-homem comunicativo e sobre-exposto, a querer apenas mostrar-se e seduzir: daí, aliás, a premência ética suscitada por tais ensejos mediáticos de expor a vida íntima. Só que, na esteira de Gilles Lipovetsky, em *L'Ère du Vide* (1983), o tom de Madelénat é demasiado apocalíptico quando se refere e afunila o intimismo de novecentos na expressão mercantilizada (Madelénat, 1989: 67-68), simplificando em demasia o século XX, em favor tendencioso do século anterior²⁹. Explico porquê.

A óptica de *L'Intimisme* não esmiuça as faces múltiplas do intimismo de novecentos, enriquecido pelo *apport* freudiano do inconsciente, da sexualidade e da ideia de que narrar a vida ou retratar um rosto é dar forma ao passado à luz do presente e penetrar nas camadas da intimidade profunda e obscura. Formulando melhor o meu reparo, Madelénat não considera a sofisticação modernista do conto e do romance que estilhaçam o sujeito realista com a textualidade fragmentária e com as estratégias de focalização e voz que querem dar conta da corrente de consciência. Na literatura do novo século, e logo desde as primeiras décadas, a representação do real surge introvertida e o espaço interior ganha necessariamente uma geometria poliédrica e uma complexidade caleidoscópica. No romance explora-se, sobremaneira, a simultaneidade de tempos e vozes de cada momento. O sujeito dialógico de *Húmus* (1917), algumas novelas de *Céu em Fogo* (1915) ou o diário ficcional *Livro do Desassossego* (póstumo, de 1982), cujo sujeito transfigura e coloniza a paisagem urbana, exemplificam, na

²⁹ Em sentido idêntico, Georges Gusdorf (1991b: 42-91) e Marcello Duarte Mathias (2001: 192) atribuem à escrita autobiográfica, em tom milenarista, o papel de sobrevivente da expressão humanista, numa era que viu a morte de Deus e a suspeita sobre o humanismo, a reversão absoluta das escalas de tempo e espaço, tal como a explosão massificada da comunicação e da imagem que publicitam o íntimo à saciedade. Munida de valor cognitivo, existencial e reformador, a autobiografia contemporânea surge como «porto de abrigo» (Mathias, 1997: 192) e de libertação do indivíduo, num tempo órfão de visões estáveis do mundo.

literatura portuguesa desse período, o processo de estilhaçamento fragmentário da escrita que tenta dizer os ritmos quotidianos de um sujeito incoincidente, poliédrico e polifónico.

Perante a esteticização de raiz modernista do banal e do íntimo, temos por força de considerar as formas novas de configurar o humano que acompanharam este complexo movimento literário. O modernismo implica uma relação complexa entre o mental e o sentimental, a assunção do artifício da escrita, a pulverização de pontos de vista. Entre nós, Irene Lisboa é por certo quem melhor representa esta metamorfose pela via da escrita autobiográfica, no diário, na crónica e na poesia. Faz ela do comum existir, seu ou das figuras miúdas do quotidiano, o móbil de inúmeras *reportagens íntimas* e da consciência do tempo, no registo melancólico e fragmentário dos dias, fluidos e repetitivos (Morão, 1997: 7-20).

Não entrarei, por agora, na distinção entre subgéneros autobiográficos, não deixando, contudo, de sublinhar que o diário constitui uma das formas privilegiadas desta metamorfose intimista de novecentos. Ao ser correntemente editado em livro, a partir do final do século XIX, o diário deixa de ser uma simples prática quotidiana e passa a textualizar o inacabamento e a fragmentaridade da era contemporânea e a nova dialéctica entre a intimidade e a publicidade. Importa não esquecer, igualmente, que muitos diários publicados foram escritos sem pensar nessa projecção e que nem sempre dependeram do consentimento do autor mas da iniciativa de um editor que os achou dignos disso: ainda assim, é indesmentível que, no século passado, foi crescente o número de diários que resultaram da deliberação prévia e assumida de publicação, em vida ou não. Da entrada do diário no cânone literário resultou um impacto sério na correlação entre as formas literárias e a crescente auto-reflexividade da literatura (Picard, 1981: 120-122). A importância do diário exemplifica, sem dúvida, a contradição de um tempo histórico que dessacraliza a escrita, reproduzida massivamente no livro-mercadoria, e que insiste em projectar, social e simbolicamente, a *aura* do escritor e a escrita autobiográfica.

A figura de autor: morte e ressurreição dentro dos estudos literários

As palavras são seixos que rolo na boca antes de as soltar. São pesadas e caem. São o contrário dos pássaros, embora «pássaro» seja uma das palavras. A minha vida passou para o dicionário que sou. A vida não interessa. Alguém que me procure tem de começar — e de se ficar — pelas palavras. Através das várias relações de vizinhança, entre elas estabelecidas no poema, talvez venha a saber alguma coisa. Até não saber nada, como eu não sei.

Ruy Belo, «Não sei nada» in *Homem de Palavra(s)*, 1997: 130.

Mas para que as registo eu [as bagatelas habituais]?

Não sei. Talvez para, daqui a vinte ou trinta anos, os ainda-vivos, que lerem esta página, sorrirem para dentro dos próprios fantasmas. E evocarem com melancolia-saudosa o fumo do dia de ontem, então já longínquo, mergulhado na morte...

... E a Sílvia Abelaira [...] dirá:

— José Gomes Ferreira... Lembro-me tão bem dele! Tinha os cabelos todos brancos e bateu muitas palmas, quando toquei flauta.

José Gomes Ferreira, *Dias Comuns-III*, 1999: 52.

O autor: o nome de um problema também na autobiografia

Há ensaios cuja força vem não só da inteligência dos seus argumentos mas também da consciência do tempo histórico em que são escritos e dos diálogos mais ou menos conseguidos que suscitam com outros textos, críticos ou não. É o que acontece com o longo artigo de Silvina Rodrigues Lopes «A literatura como experiência», inserido em *Literatura, Defesa do Atrito* (2003: 11-58), que tem como pano de fundo algumas das tensões que abalaram o século XX em termos teórico-literários. Nesse período a literatura foi conduzida ao interior de si própria e também à impossibilidade de uma sua definição ontológica — a da *literariedade*. Além disso, foi intensa a necessidade de legitimar a literatura, dado o permanente questionamento da sua identidade disciplinar e das suas fronteiras, no quadro geral do conhecimento humanístico.

É na esteira de todo esse percurso teórico que Silvina Rodrigues Lopes faz a defesa e ilustração de uma literatura *verdadeira*, pelo que entende ser o seu natural inacabamento e incomunicabilidade, considerando-a um reduto no tempo nosso de massificação que indistingue o novo da novidade. Tem para isso necessidade de alargar o ângulo de observação histórica à longa duração da modernidade que conheceu a autonomização do campo literário, a institucionalização da literatura sob os desígnios educativos da nação e a sua apropriação social de acordo com as leis do mercado.

A historicidade do que lemos em Silvina Rodrigues Lopes confirma-se tanto pelo debate aceso, de que a autora faz eco, acerca das relações entre arte e sociedade, como pela memória do embate recente (e ainda em curso) com os estudos culturais. Todo o artigo afirma a diferença da literatura em relação à indústria cultural e constitui, nesse sentido, uma demarcação de território disciplinar e um posicionamento epistemológico veementes. Lembra um ajuste de

contas da cultura literária, quando agora parece ver-se um pouco menos fundada a ideia da sua diluição nos estudos culturais, anunciada durante os anos 90.

Importa lembrar que a óptica culturalista, predominantemente anglo-saxónica, acompanha a interrogação generalizada sobre a relevância social e historizada das humanidades³⁰, especialmente notória desde os anos 60. Pela sua parte, os estudos culturais vieram contestar, fizeram vacilar e, creio bem, transformaram os limites e o objecto dos estudos literários, acusados não só de se circunscreverem à alta cultura, à rigidez do cânone e a uma matriz sexista e ocidental da leitura, mas ainda de omitirem os discursos do quotidiano, das subculturas e dos media (Ribeiro e Ramalho, 2001: 61-82). É verdade que os estudos culturais subalternizaram a questão do valor estético, caindo por vezes — mais no âmbito norte-americano — no descritivismo acrítico e parcelar dos produtos da sociedade industrial. Em contrapartida, eles deram uma nova centralidade às relações entre cultura e sociedade, na herança do pensamento gramsciano e do seu conceito de hegemonia. Fizeram sobressair as relações de poder entre os intervenientes sociais que se projectam, como um campo de forças, nas práticas culturais. Com esses dados se avaliam as fronteiras entre elites e *culturas comuns*, os seus desempenhos, padrões e possibilidades de reprodução e inovação (Pina, 2000: 143-158).

Assim sendo, o gesto de Silvina Rodrigues Lopes é, num primeiro nível, o da necessidade (legítima) de repor uma fronteira disciplinar e de afirmar uma crítica vocacionada para a textualidade, para a significação e para a linguagem. Ao sugerir a sobrevalorização do literário, esta ensaísta parece, todavia, esquecer que o literário não vive sozinho e que é inevitável e benéfica a porosidade dos dois campos disciplinares e artísticos em causa. É bom lembrar que «A literatura como experiência» faz um voto de confiança renovada na leitura desconstrucionista da literatura. Quer isto dizer que entende a literatura como espaço da permanente deriva do sentido, da ficção e do puro jogo de linguagem, em grande medida

³⁰ A contrariar a hegemonia estruturalista nos meados do século XX, são de especial relevância a actividade da Escola de Frankfurt, de Richard Hoggart e Stuart Hall, em Inglaterra, o influxo bakhtiniano no Ocidente, a partir dos anos 60, e, em França, a fase final de Roland Barthes, representada por *Leçon* (1978).

indiferente aos mecanismos da referencialidade e avessa, por exemplo, à viabilidade e autonomia do género autobiográfico. É assim inevitável que Silvina Rodrigues Lopes reaja à proliferação dos escritos autobiográficos, reduzidos por ela a sinal de exibicionismo e a resultado de uma recuperação anacrónica da noção de autor. Para a ensaísta, não faz sentido voltar a uma categoria como a de autor,

[...] cuja não-pertinência ficou decididamente provada pelos poetas (desde Rimbaud, Mallarmé, T. S. Eliot, Pound, Pessoa, Valéry, Beckett, referindo apenas alguns), que situaram a obra numa região neutra, um espaço em que a identidade de quem escreve desaparece sob o testemunho de uma experiência intestemunhável — [sendo agora] chamada a regressar em força para conter nos limites da simples autoridade o que é desconstrução de toda a autoridade [...] (Lopes, 2003: 31)

A ressurreição do autor que hoje conhecemos seria, portanto, segundo esta perspectiva, uma real ameaça aos conceitos adquiridos para o literário ao longo do século que há pouco terminou: o fingimento e a impossibilidade de comprovar fora do texto a veracidade daquele que escreve *em*. Num longo parágrafo que transcrevo, insinua-se até que o autor é uma limitação ao gesto de interpretar e uma ameaça à qualidade literária:

[...] a reabilitação da figura do autor — que pode não se pretender integrada no tipo de redução biografista que era a sua vocação tradicional, mas que não deixa no entanto de estancar a deriva das obras ao colocar-se como limite da leitura e interpretação das mesmas — é perfeitamente solidária dos actuais processos de divulgação/imposição da literatura, os quais privilegiam em absoluto a comunicação como passagem ou simples deslocação num espaço liso, como se a existência, e o discurso, não supusessem, por condição, um espaço marcado por fluxos de memória e desejo que fazem com que aquilo que vem seja transformado, inventado, inflectido. (*idem*: 32)

É, a meu ver, excessivo ligar, de imediato, a depreciada «comunicação como passagem» (*idem*: *ibidem*) à «proliferação de escritos íntimos e memórias» (*idem*: 29), fruto indesmentível do

imperativo autobiográfico — conceito de Paul John Eakin (1985: 9) — que atravessou o século XX, pese embora a crise do sujeito e da representação na linguagem. Se os subgêneros da autobiografia sobem nos *tops* de vendas das livrarias, é perigoso rotulá-los indiscriminadamente como literatura de fácil entendimento para uma multidão amorfa de leitores pouco exigentes. De acordo com esta lógica, a autobiografia fica toda aquém do literário, submersa na cultura de massas — a que Silvina Rodrigues Lopes não reconhece critérios de qualidade ou manifestações artísticas — e merecedora, quando muito, de um estudo culturalista e historicista.

É inegável que as identidades e as narrativas de vida que as constroem se transformaram imenso na contemporaneidade. No colapso consumista da esfera pública burguesa, para retomar a formulação de Habermas (1991), e inviabilizada a ideia de um sujeito verdadeiro, coeso e estável, a sociedade de hoje multiplica *ad infinitum* a recitação de histórias autobiográficas. Fetichizam-se a privacidade e a diferença individual, ao mesmo tempo que se promove a mediatização formatada e consumível ou se exaltam as identidades locais.

Por outro lado, é justo que Silvina Rodrigues Lopes recuse ver a explicação dos textos na figura empírica que os escreveu e que reconheça na literatura e na categoria de autor uma realidade acima de tudo discursiva e inventada pelas palavras. A escrita que conta uma vida está longe do passado narrado e do seu emissor primeiro: é nesse hiato que se infiltram os agentes transformadores da imaginação e da memória. Mas tal realidade não apaga que um texto, que uma autobiografia, «apont[e] para essa figura que lhe é exterior e anterior, pelo menos em aparência» (Foucault, 1992: 34), sob o efeito de dispositivos textuais. Nessa medida, o verdadeiro senão do raciocínio de Silvina Rodrigues Lopes vem da afirmação rotunda de que em literatura já se evacuaram, decidida e absolutamente, o autor e a referência, o que a autobiografia está sempre a pôr em causa. O que Silvina Rodrigues Lopes faz é matar o autor, como se ele fosse uma mera ingerência extratextual, intencionalista e biográfica ou, em alternativa, como se fosse possível conceber um texto autogerado, em função de leis da língua e do funcionamento literário. Como se fosse, afinal, um espaço neutro que dissemina

infinitamente os sentidos, sem inserção pragmática nem direcção comunicativa que, no texto, condicione a experiência da leitura e da interpretação.

Ora, o regresso actual do autor aos estudos literários e a saliência concomitante da autobiografia não se devem a qualquer saudosismo da facilidade ou da expressão confessionalista. Trata-se, antes, de um sinal da valorização pragmática e comunicacional do fenómeno literário, determinado por elementos contextuais e performativos, pela inscrição da *deixis* e até por recursos de ordem gráfica, por exemplo. Por isso, o autor vale como caixa negra verbal, procurada de cada vez que alguém lê e que comunica com um texto, de acordo com os códigos literários e as práticas sociais e simbólicas que atravessam a instituição literária.

Falar do autor deve pressupor um lugar na comunicação literária, um modo de ler, que naturalmente parte e depois ultrapassa o domínio da imanência textual. Com efeito, o autor implica «um *movimento interactivo* de carácter cultural, em que o reconhecimento das figuras do leitor e do autor *refere e tematiza* um sistema de modelização mais vasto, nomeadamente o da produção discursiva» (Buescu, 1998: 39; itálicos do texto). A verdade é que, não sendo chave explicativa ou presença real, o autor é o nome de uma construção e o nome de um problema: o dos mecanismos colectivos de enunciação e de produção sónica no interior de uma sociedade que, por estar na história, não é explicitada da mesma maneira, em todos os discursos e épocas.

Em *O Que é um Autor?*, lembra-nos com justeza Michel Foucault que o autor é uma função moderna da cultura ocidental enquanto nome de legalidade, dentro do sistema institucional que determina a circulação dos textos (Foucault, 1992: 46)³¹. No século XVIII, vida e escrita são já um grande tópico cultural: o autor é portador de uma biografia que se cruza com a obra e na exacta medida em que pode ter direitos e sofrer punições por plágio (*idem*: 47 e ss.). A par do nome próprio, evidencia-se o relevo do manuscrito, situado que está numa das

³¹ Publicado em 1969, este ensaio de Foucault assinala historicamente a crítica à concepção estruturalista da morte do autor, formulada, um ano antes, num artigo homónimo de Barthes ([1987]: 49-53) que reagira violentamente contra o biografismo e o psicologismo.

extremidades da cadeia de socialização do texto (Viala, 1991: 104). São o nome e o manuscrito os dois fundamentos da propriedade literária, reconhecida cultural e juridicamente na França do último quartel daquele século. Ambos asseguram à partida o investimento simbólico do autor que depois será plenamente alcançado com a publicação, sob um nome real ou inventado. Com eles se inicia o problema do nome e dos mecanismos sociais que podem fazer do artista um produtor do *fétiche* que é a obra.

Obviamente que a relevância moderna do autor deriva de um processo de longa duração, com antecedentes importantes. No século XVI, Montaigne inaugura a figura do autor enquanto nome próprio, sendo o livro uma das suas propriedades e um emblema pessoal. Logo a advertência prévia aos *Essais* (Montaigne, 1952, I: 1) dá conta dessa nova autoconsciência do indivíduo-artista que deliberadamente interpela o leitor e lhe declara como se constrói a si próprio, como escreve sobre si para se ver e existir. No centro dessa afirmação autoral estão o auto-retrato e a assinatura, modos de constituição simbólica da identidade autoral. Assim devo acompanhar Louis Marin quando vê nas palavras prévias de Montaigne, «C'est moi que je peins... je suis moi-même la matière de mon livre»[*le*] lieu majeur de l'énonciation, l'autobiographie du moi comme signature» (Marin, 1999: 118).

Esta função discursiva de autor pode variar historicamente no seu uso, estando intimamente ligada aos modos de ler impostos pela cultura da imprensa e do livro: o autor é sobretudo uma personagem, uma «máscara da intencionalidade» (Gumbrecht, 1998: 105) que veio compensar, do século XV em diante, a falta crescente da presença física do emissor. Com ele se tentou controlar o acesso ao discurso e garantir a estabilidade do sentido que a *palavra viva* e vocal, entretanto menorizada pela escrita, assegurava na cultura medieval. Podem oscilar inclusive as convenções que, na modernidade estética, fundamentam o autor, manifestando-se explicitamente como centro forte da enunciação, na narrativa romântica, ou pela transparência realista que quer elidir as condições do discurso. Porém, mesmo que nem sempre tenha tido a mesma manifestação discursiva (do anonimato até à explicitação de

um nome próprio real e verídico), o conceito de autor impõe-se invariavelmente na comunicação literária, de acordo com protocolos específicos de produção, circulação e leitura dos textos, excedendo o que se entende como autor empírico, como escritor.

Daí que eu subscreva a definição de Maurice Couturier para o autor como princípio de economia na proliferação do sentido (Couturier, 1995: 8). Enquanto operador de inscrição histórica da primeira enunciação do texto, o autor é o limite e o nome a partir dos quais o leitor se situa e se define a si mesmo como outro. Manuel Gusmão ajuda-nos a compreender ainda melhor o problema:

Num texto, o indivíduo autor não pode obviamente estar como tal — um indivíduo é incomensurável com um texto, um nome ou uma assinatura. O autor ausenta-se de facto — e essa é uma das condições para que o texto possa ser lido —, mas sobra, como rastro e como resto figurais, de um trabalho, de uma passagem. (Gusmão, 2000: 271)

Significa, então, que o autor é o outro pelo qual o leitor dá conta da sua própria diferença. Fica no texto a assinatura (traço de linguagem de um fantasma) que torna possível a experiência da leitura.

Paremos um pouco na definição de assinatura. Entre o nome próprio do autor (que, na autobiografia, se associa, quase sempre, ao nome do narrador e ao do protagonista) e a experiência de leitura que o identifica e reconstrói, a assinatura é, diz Manuel Gusmão, esse «rastro e [...] resto figurais, de um trabalho, de uma passagem» (*idem. ibidem*), o do autor. É ele que assegura o modo de ser do discurso, sem nunca equivaler (embora dê a aparência textual disso) a uma pessoa de carne e osso que lhe seja anterior e exterior, pelo excelente motivo de que, no texto, a assinatura sobrevive como marca linguística ao seu signatário.

Se a proposta de contrato de leitura autobiográfica, feita por Lejeune (1996: 13-46), parte do reconhecimento do nome próprio do autor e, com isso, incorre numa identificação simplista entre os planos empírico e textual, há certamente uma forma de a

assinatura dar conta da dissimetria entre o emissor-autor e o receptor-leitor. Sobretudo se virmos na assinatura, não só o nome próprio, mas também as marcas deícticas e modalizadoras daquele que fala no texto, *aqui, agora, assim*. E também se a associarmos à escrita mostrada e exibida no acto da sua produção, à pressuposição de um interlocutor, às estratégias de organização da obra e até ao pensamento literário expresso de modo mais ou menos explícito.

Claro que uma assinatura nunca pode autenticar-se a si própria: o emissor está ausente e abre sempre espaço aos efeitos de duplicação e de simulacro. É na base deste argumento que os desconstrucionistas acham inválido o género autobiográfico e apostam na definição da escrita em deriva, como um «espaço em que a identidade de quem escreve desaparece sob o testemunho de uma experiência intestemunhável», para repetir a citação de Silvina Rodrigues Lopes (2003: 31). A assinatura é somente o lugar do morto. Ou talvez não só.

No legado de Derrida, Peggy Kamuf escolhe uma definição bem sugestiva e conseguida de assinatura. Leiamos a sua proposta: «[c]e que l'on appelle une signature, son trait ou son contrat, trace la disparition et marque la division du nom propre à l'endroit où elle se joint à un texte» (Kamuf, 1991: 23-24). Nestas palavras não se vaticina a ausência absoluta do autor. Ficando no hiato, a assinatura é também ela um marco de fronteira entre a vida e a escrita que, de resto, potenciou a instituição moderna do autor, quando Rousseau escreveu as *Confessions* para justificar a autenticidade de uma assinatura sua que já circulava publicamente em obras anteriores (*idem*: 40). Em vez de uma rasura absoluta do emissor, há, no jogo de espelhos da assinatura, o exercício activo de uma subjectividade e a tentativa, sempre inacabada, de apropriação da linguagem e do mundo (Gusmão, 1987: 371 e ss.). Por isso, também se revela o interesse de considerar na assinatura o gesto de alguém que se vê como se fosse outro e que deixa rasto de si com a ajuda do leitor que, em diferido, o tenta encontrar no texto.

Apoiadas nesta definição de assinatura, ficam agora mais claras as palavras de Manuel Gusmão para quem o texto é o testemunho oblíquo, ficcionado, de um sujeito que se ausenta e deixa marca em quem lê, no encontro solitário com o texto:

[...] na leitura, a escrita e a fictividade da poesia desencadeiam uma operação autobiográfica do leitor e por aí ele é a testemunha que subscreve a assinatura do outro ou que acolhe, dá hospedagem à *autobiografia indirecta do outro* [...]. (Gusmão, 2000: 277; *itálico do texto citando Peggy Kamuf*)

Significa isto que, podendo haver instruções e expectativas antecipadas de leitura, as interpretações de um texto nunca lhe são prévias: há sempre um leitor que entra no livro como numa casa desabitada ou habitada por um fantasma, o autor, que mais parece a concha vazia de um búzio, e depois tenta fazer dela habitação sua, tenta assumir como sua a voz que fala no texto. Para um género como a autobiografia é ainda mais forte o traço auto-reflexivo do nome autoral, por causa da reciprocidade comunicativa entre o leitor, que é um vocativo, expresso ou não, mas sempre precário e historicamente variável para quem escreve, e a voz do autobiógrafo, encontrada pelo gesto compassivo de quem lê.

Seja ela uma casa, um búzio ou uma voz de ventríloquo, a comunicação literária (e a autobiográfica, em particular) surge aqui metaforizada para sublinhar o acto dinâmico do leitor e a leitura como um acontecimento condicionado por um repertório de códigos e convenções, como uma experiência proporcionada pela abertura da obra a uma reapropriação constante³². Por outro lado, estas metáforas da casa, do búzio e da voz de ventríloquo realçam igualmente a função social e humanizadora da literatura. Em vez de ser parasita ou ornamento de um qualquer padrão discursivo, a literatura mais parece um laboratório antropológico que lida com as expectativas de vida dos leitores, que confirma ou subverte as suas formas de entender o mundo e até, no limite, o seu comportamento social. Essa é, de resto, a XII e última das teses com que Hans Robert Jauss inaugura, em 1967, os estudos de recepção literária (Jauss, 1998: 80-88; teses expandidas em Schaeffer, 1999 e Iser, 2001: 101-120). A leitura é assim

³² O conceito de reapropriação ecoa necessariamente o entendimento fenomenológico de Paul Ricoeur (apresentado em *Temps et Récit-III*, 1985: 284-328) sobre o facto literário como evento-experiência, circunstancial e contingente. Nesse evento cruzam-se os mundos do texto e do leitor, e por ele se prova a nunca acabada totalização de um texto. A experiência estética e literária em particular é um processo de aprendizagem, uma percepção feita a partir do velho, a partir das codificações e expectativas conhecidas e, como tal, presentifica o passado, refazendo-o. Do mesmo pressuposto resultou a perspectiva da Estética da Recepção segundo a qual o leitor só pode ser um elemento activo da valoração estética e da vida (histórica) das obras.

entendida como experiência autobiográfica correlata e derivada da escrita, um instrumento de gestão das representações mentais dos humanos na sua relação com o real e um auxiliar inultrapassável da cognição e da imaginação³³.

Percorrido este excuro pelas categorias de assinatura e leitura, recupero a concepção de autor como constructo histórico, modo social de relação com a escrita, função textual e convenção de leitura. De acordo com estes pressupostos pode ser mais simples compreender os mecanismos que, dentro e nas margens do texto, conferem efeito de verdade ao autor, quando ele fala de si ou do modo como entende a literatura. Trata-se, em concreto, dos mecanismos que garantem o reconhecimento de um nome, o funcionamento social jubilatório e a constituição da *persona* autoral. João Ferreira Duarte (1993: 31-44) lembra-nos, a este propósito, como os prefácios, manifestos ou entrevistas podem promover em causa própria a *canonização* de um autor; como eles afectam o regime da autoria dos textos literários, ao dramatizarem já eles a personagem do autor e ao anteciparem certas orientações de leitura. Definido o autor como construção discursiva e não obstante os efeitos massificadores da reprodução mecânica e digital dos textos e das (auto-)imagens, persiste pelo menos a vontade de, ainda nos nossos dias, atribuir ao autor uma aura romântica de individualidade³⁴.

Foquemos agora melhor a questão do autor e das margens do(s) texto(s) que o compõe(m). Conhecemos hoje a vantagem metodológica de separar o autor empírico do autor

³³ A dimensão autobiográfica da leitura reforça o que Manuel Gusmão lapidarmente nomeia como a «gravidade vital» (1987: 758) da literatura. No poema em prosa «As posições do leitor», escrito inicialmente em 1971, Manuel Gusmão antecipa o seu discurso crítico em torno da figura autoral, ao encenar o encontro diferido, irónico, entre o leitor e aquele que diz *eu* no texto. A certa altura, assim: «O leitor, fechado no parênteses, lê o capítulo em branco, a respiração da cidade submarina de onde os rios se precipitam e se cruzam desviados aqui, obedecendo contudo às margens que os contêm, obedecendo por quanto tempo, por quanto tempo ainda, a esse lugar irónico onde as mãos do leitor procuram abrir a sua própria história dividida vindo.» (Gusmão, 1990: 34).

³⁴ Em «A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica», Walter Benjamin (1992b: 71-113) analisa a destituição da aura sofrida pela obra de arte moderna, por causa dos progressos técnicos da reprodução. Excluída da atmosfera aristocrática e *religiosa* que fazia da obra de arte uma coisa para poucos e objecto de culto, as transformações técnicas dos séculos XIX e XX vieram impor mudanças nas formas de percepção estética. O cinema é, para Benjamin, o exemplo sintomático desse processo, porque as suas exigências tecnológicas levaram a alterações qualitativas na relação das massas com a arte moderna, podendo ser, nessa medida, um portador de esperança histórica (Cantinho, 2002: 118-123). Em contraponto, apresentaram-se os argumentos de Theodor W. Adorno, na sua sombria visão sobre as indústrias culturais e sobre a homogeneização das técnicas de reprodução e o sacrifício da obra de arte aos ditames da ordem social (cf. a este propósito Lunn, 1982: 149-279).

textual, como propõe Aguiar e Silva, em *Teoria da Literatura*. Mas essa escolha não anula a «relação de implicação» (Silva, 1988: 223; itálico do texto) que as duas entidades estabelecem entre si no processo de comunicação literária. A autonomia semântico-pragmática do autor textual traduz-se numa representação funcional de traços que figuram a inserção do texto num conjunto de práticas sociais e simbólicas da comunicação literária. Não fica, contudo, invalidado que o autor textual participe da e revele «a referencialidade mediata d[os] mundos [contrafactuais ou não-factuais da ficção literária] ao mundo fáctico e histórico» (*idem*: 251), a que pertence o autor jurídico e material do texto. Considerar o jogo comunicativo (contratual e histórico) de que o autor textual é um dos elementos-chave significa, como antes se viu, ter presente a correlação do texto com os planos histórico, social e ideológico: a escrita e a leitura são gestos inscritos na sociedade e na história, não o esqueçamos. Faz, por isso, ainda mais sentido que, segundo Helena Buescu (2005b: 4), nem o autor empírico se reduza a uma psicologia nem o autor textual seja a expressão ou a representação psicologista do autor empírico. Além disso, o autor é uma entidade que faz escolhas, várias por sinal: quanto aos códigos literários (a começar pelo género literário) de que se apropria, que parodia ou transforma; quanto aos cruzamentos com outros textos, produzidos por outros emissores; e quanto ao mundo empírico, histórico e social, com cujos discursos entra em diálogo para os contradizer, reiterar ou ampliar nos seus sentidos possíveis.

Para lá de todas as razões invocadas neste subcapítulo, a figura do autor, que depois pode ser ou não explicitada, desenvolvida ou transformada, encontra-se nos lugares de passagem do texto, a começar pelo título e pelo nome do autor. Refiro-me à *perigrafia*, termo que Antoine Compagnon (1979: 328 e ss.) escolheu para reunir numa só classe o nome do autor, as epígrafes, os títulos, os prefácios, conclusões, as notas de rodapé, os anexos, a bibliografia, etc³⁵. Nele se efectiva a autentificação e unidade compositiva do texto, graças a

³⁵ Na sequência de Antoine Compagnon (1979: 328-356) e do seu conceito de perigrafia, que recuperarei no ponto 2.3.1., Gérard Genette faz uma distinção útil, em *Seuils* (1987: 10-11), entre dois planos do paratexto, determinantes para a construção da figura de autor: o peritexto (de que pode fazer parte um prefácio) que funciona como moldura

uma entidade reconhecível, como bem lembra Helena Carvalhão Buescu (1998: 47), por um nome colectivo como Homero, pela função de editor ou compilador ficcionais, por um pseudónimo, por um heterónimo³⁶ ou pelo próprio nome próprio do autor empírico.

No caso da autobiografia, tanto a assinatura, em que se inclui o nome próprio, como a elaboração da biografia e do retrato pessoais são o princípio compositivo e aglutinador do texto, já preparado pela moldura perigráfica. O nome próprio, entre outras marcas deícticas e modalizadoras do enunciador, faz a assinatura autoral e forja uma das formas da *relação de implicação* entre os níveis empírico e textual; não raro a coincidência onomástica é plena ou ligeiramente alterada: acontece isso com José Gomes Ferreira que, em *A Memória das Palavras* ou *Dias Comuns*, desdobra o sujeito enunciador numa figura dupla, familiarmente identificada por Zé Gomes. Com o nome se cruza uma rede referencial de nomes e factos, mediatizados pela escrita e que, por conseguinte, não fazem desvanecer o traço ficcional da escrita autobiográfica. A autobiografia faz invenção autoconsciente de si pela escrita, reivindicando sinceridade, e encontra nesse facto a razão para ser reconhecida por mecanismos de validação literária e de prática estética.

Como terei ocasião de desenvolver já no próximo capítulo, José Gomes Ferreira protagoniza, com toda a propriedade, a vontade de conjugar a escrita, a invenção de si como artista e a composição de uma obra. A cada passo, o *eu*-autor assinala no texto a operação comunicativa da literatura, assim como as correlatas dilacção e alteridade que aquela impõe ao sujeito autoral. Para essa vontade muito contribui a acção do peritexto (notas autorais,

ou interstício do texto, no mesmo espaço do volume; e o epitexto (como os manifestos, as entrevistas, os depoimentos) que se situa fora do texto, em suportes mediáticos não impressos ou de comunicação privada.

³⁶ Pessoa constitui um exemplo desafiante da pertinência da figura autoral no quadro complexo da sua teoria do fingimento. Helena Buescu adianta mesmo que «[...] o processo heteronímico pessoano apenas pode ser construído a partir de um paradigma autoral — mesmo se se trata, justamente, de interrogar os seus limites e manifestar as suas precariedades. O *autor*-Pessoa escreve-se, por isso, na *pluralidade de assinaturas* que pratica, mas também na *distância constitutiva* que separa umas das outras. Este último autor é uma espécie de ‘super-autor’: mas também, que outra forma de coerência se poderia encontrar para quem clamava por um ‘supra-Camões’?» (Buescu, 1998: 47-48; itálicos do texto).

‘epígrafes’³⁷, títulos) que constitui um interessante canal de transvase entre textos de proveniência diversa ligados pela mesma assinatura de autor. Não raro vemos entrevistas, crónicas, respostas a inquéritos ou até poemas e excertos de diários a integrarem o corpo das obras autobiográficas, entretanto publicadas em livro, e a darem ao autor a figura de uma montagem de camadas textuais e históricas sobrepostas. Comprova-se nesta ideia de corpo textual a operacionalidade do conceito de *autor-carreira* que organiza e relaciona a obra no seu todo, sob a égide de uma instância alegadamente comum de assinatura. Assumido como homem de palavras, a *persona* de autor José Gomes Ferreira convoca a sua carreira literária, quase coincidente com o século XX, no anseio e na pressuposição, tão insistente quanto irónica, das leituras que, no futuro, lhe assegurem a sobrevivência³⁸.

Como clarificação do que disse antes, veja-se que, em *Viagens na Minha Terra*, o narrador assume, na primeira pessoa, que é protagonista e escritor, do que resulta a identificação do autor textual com o narrador autodiegético. Isto é: exhibe a consciência de que aquele texto se insere num conjunto mais vasto de textos que partilham a mesma assinatura, no quadro de práticas simbólicas e comunicativas dos meados do século XIX. O exemplo de José Gomes Ferreira obriga-me a explorar as virtualidades do *autor-carreira* na autobiografia, à imagem de Garrett. Mesmo na ausência de um estudo que especificamente tenha aplicado aquele conceito ao género autobiográfico, afigura-se-me de toda a utilidade observar os procedimentos de composição autoral já estudados na ficção romântica. Helena Carvalhão Buescu (1995a: 51-58; 1997: 27-36 e 1998: 45-48) ajuda-me nesse intento, ao explorar o funcionamento do *autor-carreira*

³⁷ Explicarei no ponto 2.1.2 a razão pela qual uso a expressão epígrafe entre aspas.

³⁸ Quando aplico o termo *autor-carreira* a uma obra autobiográfica de artista, entendo-o como variante (ampliada) de *autor textual*, manifesta em recursos de figuração retórica da voz narrativa ou lírica. A categoria de *autor-carreira* deve-se a Seymour Chatman que a entende no plano narratológico como «the subset of features shared by all the implied authors (that is, all the individual intents) of the narrative texts bearing the name of the same real author [...]» (Chatman, 1990: 88). *Autor-carreira* é uma decorrência de outro conceito similar ao de *autor textual*, o de *autor implicado*, uma solução de compromisso que Wayne C. Booth (1961: 70-75) encontrou, em *The Rhetoric of Fiction*, para ultrapassar as confusões biografistas em torno do autor e a limitação formalista que desvalorizava sistematicamente a dimensão histórico-ideológica dos textos. Diferente do *autor real*, o *autor implicado* surge como um princípio abstrato da construção e do desenho interno da obra. Diferente do narrador, o *autor implicado* é uma entidade geralmente sem voz e inferida a partir das intervenções do narrador (fiável ou não) e do texto no seu conjunto. Não recorrerei a esse conceito suplementar, ficando-me pelo trinómio-base *autor textual*, *autor empírico* e *narrador*, apresentado por Aguiar e Silva (1988: 220-231), mas sem dispensar a ideia de *autor-carreira*.

em Camilo e Garrett. Fica, por agora, só a anotação breve desses estudos.

Com efeito, Garrett e Camilo são garbosos praticantes do realismo enunciativo romântico que complexifica a simplicidade das suas tramas narrativas: por vezes, recorrem à estratégia do *manuscrito encontrado* de que o narrador se faz apenas editor (no prefácio a *Lírica de João Mínimo*, 1829; ou em *Coração, Cabeça e Estômago*, 1862). Outras vezes, reclamam para vários textos a mesma assinatura institucional de autor e desenvolvem um retrato de artista e uma mitologia pessoal. Basta lembrar as notas introdutórias ao *Amor de Perdição* (1862) ou às *Viagens na Minha Terra* (1846). Nesta última obra, o «Prólogo da primeira edição» faz mais do que antecipar a exuberância discursiva do *eu*-autor textual, ao longo de toda a narrativa. Por interposta personagem ficcionada (os editores), o prólogo legitima o artista e o cidadão Almeida Garrett, o seu pensamento poético e, inclusive, o lugar na literatura portuguesa sua contemporânea, informada por referências eruditas e cosmopolitas. A personagem colectiva e anónima dos editores edifica, portanto, a figura de autor, mostrando os gestos discursivos que lhe dão origem (nomeadamente a passagem de folhetins a livro) e que o tornam num autor³⁹.

Segundo Helena Carvalhão Buescu, a prática prefacial de Garrett torna-se num dos lugares privilegiados da construção simbólica do autor enquanto tal, «em plena laboração literária e existencial» (Buescu, 2001a: 96). Nesses textos desenham-se (auto-)retratos que insistem em apresentar um sujeito empírico e uma entidade autoral, fazendo confluír o artista e a figura moral e cívica junto da comunidade: mais do que exibições narcísicas estão aqui em causa protocolos de leitura sobre uma vida que a escrita fixa e complexifica (*idem*: 80). Com estratégias tão diversas se reforça, afinal, a entidade subscritora de um conjunto de títulos, consciente da sua função no sistema literário e empenhada em compor de si uma figura

³⁹ Leia-se o epílogo do prólogo: «A nosso rogo, e por fazer mais digna da sua reputação esta segunda publicação da obra, o autor prestou-se a dirigi-la ele mesmo, corrigiu-a, aditou-a, alterou-a em muitas partes, e a ilustrou com as notas mais indispensáveis para a geral inteligência do texto: de modo que sairá muito melhorada agora do que primeiro se imprimiu.» (Garrett, 1983: 80).

proeminente e maleável, no exercício da chamada ironia romântica⁴⁰.

1.2.2.

A instabilidade da figura e da assinatura autorais desde o romantismo

Volto, de novo, à argumentação de Silvina Rodrigues Lopes (Lopes, 2003: 31) que condena o autor e a autobiografia, na sua decorrência, à condição de categorias impertinentes e anacrónicas. Para se demarcar da crítica biografista que hipertrofiou o autor como fonte expressiva e verdadeira de um indivíduo e da sua interioridade, a ensaísta invoca em seu abono uma lista significativa de autores que inclui Rimbaud e Mallarmé, assim como diversos poetas-críticos do modernismo: T. S. Eliot, Pound, Pessoa, Valéry e Beckett. A lista não é inocente: estes nomes são o sismo, ele mesmo, que, entre dois séculos, tornou problemáticos o poder mimético da palavra e o estereótipo do poeta que se confessa ou que se explica por determinações historicistas do meio, da raça e do tempo. No século XX, as poéticas da impessoalidade, como a de T. S. Eliot, entenderam o poema e aquele que diz *eu* como construção objectivada, despersonalizada, do sujeito, como jogo de linguagem centrado em si, em óbvia antecipação do pensamento formalista que dominou a teoria literária, desde as primeiras décadas até aos anos 70 do século XX.

As razões invocadas por Silvina Rodrigues Lopes resultam, antes de mais, dessa história da literatura e do pensamento teórico a ela associado. A ensaísta faz eco da «soberania

⁴⁰ F. J. Vieira Pimentel (2001a : 104-114) escolhe a «Memória ao Conservatório Real» que antecede *Frei Luís de Sousa* (1843) para exemplificar o que, em Garrett, constitui o «autor-criador» (*idem*: 106), cujo discurso doutrinário concebe e projecta a imagem do escritor, do artista e do crítico necessários aos tempos modernos. Quando, nesse texto prefacial, Garrett insiste em falar da relação entre literatura e sociedade, está, segundo Vieira Pimentel, não apenas a constituir e a exercer a autonomia e a mitologia pessoais (*idem*: 111) e a assumir-se como intérprete dos valores emancipatórios da classe média (*idem*: 112), mas também a delinear a função social do escritor que antevê a crescente alienação deste no mundo moderno e «a sua conflituante subsistência à margem da respectiva sociedade» (*idem*: 113).

autista da palavra» (Steiner, 1993: 104) que, desde os finais do século XIX, cortou com o sujeito cartesiano, transparente pelas palavras que o dizem, e alinhou a morte do autor ao lado da morte que Nietzsche anunciou para a figura de Deus, em *Assim Falava Zaratustra* (1883-84). As razões de Silvina Rodrigues Lopes são, depois, as da ordem desconstrucionista, sobretudo a que insiste na disseminação dos sentidos de um texto, sem autoridade extratextual que se lhe anteponha, mas também sem qualquer limite pragmático à interpretação, o que já é um ponto de vista bastante discutível. Por uma e outra ordem de razões, a lista de autores atrás enunciada convoca a ideia da *morte de autor* que Roland Barthes ([1987]: 49-53) consagrou num texto com esse título, em 1968, ao qual respondeu Michel Foucault, um ano depois, num artigo atrás evocado (Foucault, 1992).

Na matriz desta posição de Silvina Rodrigues Lopes está explicitada a sombra tutelar de Mallarmé e da sua «Crise de vers» (1895) que Barthes também cita no seu artigo de 1968. Na linha de Novalis e Poe, é Mallarmé quem, pela primeira vez, manifesta o desejo da obra pura, com o desaparecimento ilocutório do poeta e a cedência da iniciativa às palavras, ao choque dos seus corpos, dos seus significantes⁴¹. Não é uma torre de marfim que Mallarmé reivindica mas um não-lugar utópico, formal, anónimo e impessoal, onde se consiga restituir à tribo as palavras puras: sem referência, ausentes do mundo físico, mas com poder intelectual para ler o universo, para o construir calculadamente como um edifício.

Convém sublinhar que «A morte do autor» (1ª. ed: 1968; Barthes, [1987]: 49-53) radicaliza, em tempos ainda dominados pelo estruturalismo, a posição de Mallarmé, pois corta o cordão umbilical que liga a obra ao autor e à sua inscrição histórica. Nisto Barthes é herdeiro da teorização formalista para que contribuíram, entre muitos outros, Paul Valéry ou W. K. Wimsatt e C. M. Beardsley, quando, em 1946, rejeitaram a génese literária e a *falácia intencional*, postulando

⁴¹ Lê-se em «Crise de vers»: «L'oeuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés ; ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle trainée de feux sur des pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase.» (Mallarmé, 1976: 248).

a natureza das obras literárias como entidades autónomas e autoconscientes (Wimsatt e Beardsley, 1967: 2-18). Quanto a Valéry, não é por acaso que ele vê no autor uma ficção absoluta e na poesia uma criação intransitiva em relação ao mundo, geradora de outro real. «Le poète se consacre et se consume donc à définir et à construire un language dans le language», estipula Valéry, em 1924, no estudo «Situation de Baudelaire» (1957a: 611). Na esteira de Mallarmé que, em «Crise de vers», tomara a generalidade da escrita sua contemporânea como «universel *reportage*» (Mallarmé, 1976: 251; *itálico do texto*), Valéry demarca efectivamente a poesia da prosa: para ele, a poesia não se contamina pela linguagem quotidiana e afasta-se das negociações com o real e dos efeitos de referência, em que insistia a prosa realista de oitocentos⁴².

Também Marcel Proust protagoniza esta capacidade de antecipação da arte poética em relação às teorias formalistas do século XX. *Contre Sainte-Beuve* (escrito em 1909 mas só publicado em 1954) faz a acusação contundente do biografismo oitocentista que vem depois a ser recuperada quase no epílogo do último volume de *À la Recherche du Temps Perdu*, intitulado *Le Temps Retrouvé* (1927). Aí podemos ler:

Moi je dis que la loi cruelle de l'art est que les êtres meurent et que nous-mêmes mourions en épuisant toutes les souffrances, pour que pousse l'herbe non de l'oubli mais de la vie éternelle, l'herbe drue des œuvres fécondes, sur laquelle les générations viendront faire gaiement, sans souci de ceux qui dorment en dessous, leur «déjeuner sur l'herbe». (Proust, 1990: 343)

Esta é, em resumo, a posição de princípio proustiana: a da ausência do autor que tem de morrer para que os leitores tomem o seu lugar e a da obra que perpetuamente prolonga a morte de quem a escreveu.

⁴² Por isso, num texto sobre Mallarmé, de 1944, Valéry identifica neste autor a vocação confirmada da poesia: «[...] au dessus de ce que l'on nomme Littérature, Métaphysique, Religions, le nouveau devoir lui était apparu d'exercer, et d'exalter la plus spirituelle de toutes les fonctions de la Parole, celle qui ne démontre, ni ne décrit, ni ne représente quoi que ce soit: qui donc n'exige, ni même ne supporte, aucune confusion entre le réel et le pouvoir verbal de combiner, pour quelque fin suprême, *les idées qui naissent des mots*.» (Valéry, 1957b: 707; *itálico do texto*).

De modo idêntico, T. S. Eliot impessoaliza o autor numa «extinção contínua da personalidade» (1962a: 27), em benefício da poesia na sua objectividade linguística. Para o autor de «A tradição e o talento individual», cada poeta novo recebe a tradição intemporal da cultura que existe na «ordem ideal» (*idem*: 24) e omnipresente dos autênticos monumentos estéticos. E, por isso, a autêntica poesia já não pode ser alimentada pela intenção do poeta, sincero, sagrado e maldito, porque ele não passa de um operador de linguagem. A literatura, essa, lembraria um livro único, permanente e tendencialmente infinito (à imagem do que profetizara o simbolista Mallarmé) que sucessivas vozes poéticas teriam vindo a acrescentar, sem traço de singularidade expressiva.

São estes nomes marcos de uma linhagem (convocada por Silvina Rodrigues Lopes, 2003: 31) que explica a forma como, em 1968, Barthes concebe a escrita enquanto inscrição impessoal na deriva infinita de significados que um texto produz. Barthes pressupõe que a escrita destrói toda a voz e todo o ponto de origem que sustenta o autor. Em vez de ser reflexo mais ou menos directo de uma personalidade e de uma história vivida, o texto constitui um processo de escrita a construir o sujeito que morre para dar lugar ao leitor. Por isso, não há significados definitivos no texto e instaura-se a liberdade do leitor: «[...] a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escrita começa.» (Barthes, [1987]: 49). Nessa conformidade, o leitor é dado como um absoluto, «sem história, sem biografia, sem psicologia» (*idem*: 53), quando, a meu ver, nenhuma leitura pode ser o espaço eterno e fixo de todas as leituras e citações possíveis. Pelo contrário, a intersecção histórica do texto e do horizonte de expectativas do leitor limita e inscreve, num espaço e num tempo determinados, as interpretações múltiplas de um texto.

Este anonimato e «clausura transcendental» do autor, como lhe chamou Michel Foucault (1992: 41), acaba por esquecer que, para lermos, temos de pressupor um primeiro foco de enunciação. Ele ignora que não há enunciado sem enunciação e que interessa sempre ver como um texto define a sua singularidade face a convenções genológicas, temáticas ou

outras, historicamente identificáveis, e face a nexos intertextuais que estabelece, por via da citação ou da paródia.

De propósito deixei esquecido o nome de Arthur Rimbaud, o primeiro da lista de Silvina Rodrigues Lopes (2003: 31). Posto este nome ao lado dos outros, em equivalência, a lista esconde a diferença de Rimbaud e do seu conceito de autor, sintetizado numa carta a Georges Izambard, de 13 de Maio de 1871, pela fórmula «JE est un autre.» (Rimbaud, 1999: 84). Como extensamente tem afirmado Manuel Gusmão (2000 e 2002)⁴³, Rimbaud não formula o desaparecimento autoral: «permite, sim, figurar um acontecimento de linguagem, um acontecer da escrita ou da poesia: difere a fonte da voz, mas evita o anonimato transcendental» (Gusmão, 2000: 268). O *eu* (composto em versaletes) é *outro*, é menção de um pronome que não se deixa reduzir ao funcionamento psicológico: este processo faz perder o centro, mas de modo diferente do que ocorre em Mallarmé, para quem a obra se auto-sustenta com finalidade em si própria e a linguagem é uma força exterior ao sujeito que fala. Em rigor, no autor de *Illuminations*, dão-se o estranhamento e a alterização do autor, assume-se o diferimento que distingue o *eu*-autor do *eu*-texto, mostra-se o disfarce e a pluralidade dos sujeitos textuais. Na carta a Paul Demeny, de 15 de Maio de 1871, Rimbaud diz:

Car Je est un autre. Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute.
Cela m'est évident: j'assiste à l'éclosion de ma pensée: je la regarde, je
l'écoute: je lance un coup d'archet: la symphonie fait son remuement dans
les profondeurs, ou vient d'un bond sur la scène. (Rimbaud, 1999: 88)

Dentro da linguagem e só aí, Rimbaud liberta o sujeito do plano real, objectiva-o, duplica-o e multiplica-o em sucessivas identidades imaginárias. De cada vez que escreve, o *eu* passa a ser outro — como em simetria acontece com o leitor, transformado por aquilo que lê — e pode lucidamente inventar possíveis à linguagem, mudar a vida e fazer da poesia uma vidência, uma

⁴³ Para além da bibliografia citada, esta minha reflexão em torno de Rimbaud e, em geral, sobre as figurações do autor muito deve ao seminário de Tópicos de Teoria Literária dedicado a este conceito e orientado por Manuel Gusmão, no primeiro semestre do ano lectivo de 1995-1996, na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

«palavra inaugural ou oracular e o desejo de que ela participe no perpétuo nascimento do mundo» (Gusmão, 2002: 115).

Perante Rimbaud, a crise do autor assume outros contornos, alargam-se as possibilidades da modernidade literária, que não só a de Mallarmé, para conceber o autor, as utopias da linguagem e as formas de ligar a poesia ao mundo, tendo ela uma função de conhecimento e de alteração dos sentidos do humano. Com Rimbaud põe-se em causa o alinhamento unidireccional da modernidade pela diferença da sua concepção de autor e linguagem e também porque ele nos exige ir atrás e ver que esse período estético começa em certas poéticas do romantismo⁴⁴. Em última instância, daqui resulta que a morte do autor só pode ser (mais) uma etapa, um modo histórico e ideológico de dar forma ao processo de instabilização da figura autoral que conhecemos desde o final do século XVIII. É ele uma amostra da multiplicação e da inscrição histórica das experiências e das representações do mundo, que impõe não um observador objectivo mas um observador que se observa a si mesmo, observando-se e pensando-se: o sujeito moderno.

A obra é, sem dúvida, um aspecto fulcral da biografia do autor pois, como em Camilo Castelo Branco ou em Fernando Pessoa⁴⁵, a escrita transforma o percurso do autor na dialéctica entre a vida empírica e o projecto literário. Nessa dialéctica (não biografista) pode também ser estudada a encenação autobiográfica de José Gomes Ferreira, cuja posição na modernidade pós-Pessoa não anula a herança romântica-simbolista de que também descende. Assim se compreende a construção de um sujeito textual e de uma biografia escrita em causa

⁴⁴ Para Manuel Gusmão (2000: 2), a alterização rimboldiana do autor liga-se a vozes românticas que não reduziram o trabalho literário à lógica expressivista e biografista e que evidenciaram a consciência irónica da linguagem e as formas de encenar não confessionalmente o autor. É isso que sucede no prefácio das *Contemplations* (1856), de Victor Hugo, que figura o livro como o lugar do morto, o túmulo onde se reconstrói a história de uma vida cuja humanidade não é necessariamente individual. Outro exemplo significativo é a imagem do *poeta-camaleão*, detentor da *capacidade negativa* de construir personagens, avançada por John Keats numa carta a Richard Woodhouse, em 1818.

⁴⁵ Por tudo quanto se disse sobre a figura autoral, à luz desta revisitação histórica da modernidade, é natural que se imponham outras interpretações (caso de Manuel Gusmão, 2000: 272 e ss.) sobre o fingimento pessoano: não como exemplo de anonimato impessoal mas como trabalho de transposição e de testemunho oblíquo, descentrado em múltiplas figuras e vozes de autor.

própria ou, dito de outro modo, a transposição estética em que a personalidade é um dos elementos para o autor se pôr em obra.

Em qualquer dos vários casos por que fui passando se vê como a necessidade variável da função e da figura de autor nunca implica a sua impertinência.

1.2.3.

A voz e a *persona* do autor na modernidade literária

Para falar da voz autoral, devo regressar a Michel Foucault e à ideia de que a autoria é um fenómeno histórico, intensamente assumido da modernidade romântica em diante. A *função-autor*, estudada em *O Que é um Autor?* (1969), significa a relação descontínua entre um nome próprio e um texto, determinando ela o funcionamento discursivo deste, de acordo com modos históricos de produção da autoridade e também de codificação institucional, circuito e controle dos dispositivos linguísticos, inerentes à cultura escrita e à comunicação literária do livro.

Recordo também que Hans-Ulrich Gumbrecht preferiu catalogar esta entidade autoral como «máscara de intencionalidade» (1998: 105), compensatória de um acto comunicativo dissimétrico e diferido. Segundo ele, ajusta-se essa máscara à vocalidade interior da leitura individual e silenciosa que a modernidade tornou hegemónica. A figuração romântica do autor responde, por conseguinte, à necessidade de reunir efeitos textuais que operem na ausência física do emissor e que o dêem como fonte de propriedade, autenticidade e originalidade plasmadas na obra. Tal investimento comunicativo afirmou-se no século XVIII por via do maior realismo enunciativo do romance ou pela riqueza dialógica que acrescentou ao

sistema genológico vigente as formas do romance epistolar e confessional e do diálogo filosófico (Wagner, 2001: 13-22).

No quadro do romantismo, a proeminência da voz pretende corresponder à emanção íntima e visceral de uma individualidade; ela constitui a sinédoque do sujeito emocionado que vive as vibrações do corpo e da alma. A voz proporciona a dispersão e a amplificação genial e deformada desse mesmo corpo. Na cultura romântica (nomeadamente na francesa, que Serge Zenkine analisou em pormenor), torna-se evidente que, «[à] travers la voix, le corps se transforme en énergie qui se disperse dans l'espace» (Zenkine, 2001: 360). Em vez de ser um artefacto moldado pelo sistema retórico de formas e modelos convencionais, a linguagem passa a ser considerada enquanto expressão do espírito, uma espécie de epicentro de energia que actua sobre o universo, fazendo do poeta (e da sua voz) um verdadeiro mediador entre os homens comuns e o transcendente.

«[P]oetry is the spontaneous overflow of powerful feelings», diz William Wordsworth no prefácio às suas *Lyrical Ballads* (1991: 699), definição que deixará rasto fecundo pelo século XIX dentro como critério de expressão e espontaneidade linguísticas e de sacralidade heróica e solitária do poeta. Em *The Mirror and the Lamp*, M. H. Abrams (1960) estuda as ramificações deste enunciado metapoético que vê na poesia a expressão espontânea do sentimento e a confirmação da origem poética (e, portanto, instintiva e emocional) da própria linguagem. Por essa exacta razão, Abrams (1960: 79 e ss.) não deixa de lembrar que, sendo a poesia, para Wordsworth (1991: 698), a expressão primitiva da paixão (também assumida pelo camponês, pela criança e pelo idiota), facilmente se compreende que o poeta recorra aos meios rítmicos e figurativos da sua arte para dar corpo *natural* aos seus sentimentos superiores. Muito embora não seja pacífica a separação rígida entre natureza e arte, logo entre os primeiros teorizadores românticos⁴⁶, Wordsworth dá um incontestável contributo para, no

⁴⁶ M. H. Abrams (1960: 121) lembra que o elogio absoluto do natural, feito por Wordsworth, mereceu o desacordo de Coleridge. O autor de *Biographia Literaria* (1817) teve em conta as leis inerentes ao processo imaginativo da poesia: equacionou-o como processo de crescimento e de produção de um todo orgânico, reconhecendo nele o

quadro inglês, se suplantar a poética neoclássica e proclamar o poeta como «a man speaking to men» (*idem*: 701): alguém que, imbuído de naturalidade genuína e inspirada, fala aos outros e pode comunicar, sem restrições, da e com toda a humanidade⁴⁷.

Ora, no caso de José Gomes Ferreira, a voz apresenta-se como elemento de composição da personagem autoral e proporciona um diálogo/demarcação face ao legado romântico que acabei de sintetizar. Na verdade, ele pertence à modernidade posterior a Fernando Pessoa, ciente que está da impossibilidade do expressivismo sincero do autor, embora não esqueça a atracção da voz pelo mundo: aí cabe justamente a sua «*estética do grito*» (Ferreira, 1979: 161; *italico do texto*). Gomes Ferreira é um herdeiro muito lúcido da modernidade que, entre nós, se define com Almeida Garrett e com Cesário Verde, cujo sujeito poético já se configura como máscara ficcionada, em cisma e cisão permanente, a deambular pela cidade. No poeta de «Cristalizações» encontra-se a fragilização irónica do sujeito poético enquanto consciência e capacidade verbal no/sobre o mundo (Buescu, 2001b: 191): a partir dele compreende-se melhor o recuo a si mesmo do super-sujeito pessoano, estilizado, deceptivo e estático. O sujeito frágil pessoano foi, afinal, sendo preparado nas intermitências e contradições de uma história poética bastante diversa:

[...] quer por formas que radicam no tédio oitocentista quer por inebriamentos de raiz exótica que constituem o 'ali' como fatalmente outro, quer por exuberâncias cujo carácter 'posticho' é, mais do que reconhecido, formalmente

espontâneo e o deliberado, o natural e o artificial: «that self-organizing process, assimilating disparate materials by an inherent lawfulness into an integral whole» (Abrams, 1960: 124). Com isso Coleridge formula a ideia de que a mente do artista se interpõe entre o mundo e a obra de arte, pelo que o poema não é o espelho do real mas a lâmpada, o projector que, graças à sua luz radiosa (leia-se a poesia com os seus materiais e códigos), constrói o real e a percepção dele. Ficam assim enunciadas as duas grandes metáforas da teoria e da tradição crítica românticas, segundo M. H. Abrams: a luz e a lâmpada (*idem*: 6-7).

⁴⁷ Essa assunção comunicativa do poeta foi sobejamente glosada pelos românticos, entre eles Victor Hugo, como atesta o prefácio das suas *Contemplations* (1995: 25-26). Nele o sujeito-autor reivindica a sua pertença ao colectivo humano, não sem dramatizar a ênfase interpelativa da voz, com origem directa na natureza, na humanidade e na história. No impulso colectivizante reside a força da sua altissonância de poeta-cidadão junto do auditório: o povo.

assumido como máscara de um sujeito-no-mundo, vivendo num mundo-sem-sujeito. (Buescu, 2001b: 204)⁴⁸

Como já o referi no subponto anterior, as poéticas de autor da modernidade dialogaram com a teorização literária novecentista, glosando à saciedade a quebra do pacto entre linguagem e mundo e, nessa medida, tornando cada vez mais inviável o poder encantatório do canto: a poesia passou a ser vista como trabalho sobre a materialidade (para muitos caligráfica) das palavras e das figuras objectivadas do sujeito poético. A fórmula quiasmática de Gerald L. Bruns sintetiza bem a natureza desta revolução poética e epistemológica: «No longer [...] does literature express itself through language; it is rather language which now expresses itself through literature.» (Bruns, 2001: 99).

Daqui decorrem diferentes figurações autorais que passam pelo desaparecimento ilocutório do sujeito, tomado como matriz de uma arte vista pelo lado intransitivo, opaco e autotélico da matéria-prima linguística. Aí se fundam as poéticas da impessoalidade e do anonimato das primeiras décadas do século XX. Outros adoptarão graus matizados de alterização despersonalizadora que retiram ao autor o estatuto de produtor transcendente do sentido e que o transformam no produto enunciativo que se esconde e mostra no acto da sua produção. Em qualquer das opções, a voz já não pode implicar a presença de um autor, cujo texto seria a sua dimanação ou atributo; a voz passa a metaforizar a construção dramatizada e distanciada da personagem autoral e das emoções humanas ou, dito nos termos de Helena Carvalhão Buescu, passa a ser o lugar onde se faz o «vazamento» das emoções e dos afectos em moldes objectivados» (2001c: 227).

⁴⁸ Helena Buescu (2001b: 188-204) delinea as etapas oitocentistas da nossa modernidade poética que não começa em Sá-Carneiro e Pessoa mas vai por Cesário Verde, António Nobre, Guilherme de Azevedo, Gomes Leal ou Camilo Pessanha. Através do mito de Salomé e de outras figuras do feminino perverso, também Paula Morão segue este veio histórico-literário que agudiza a referida fragilização do sujeito, entre o fim-de-século e o *Orpheu*: tais figurações potenciaram, no seu entender, um «drama cada vez mais interior ao próprio sujeito, que se defronta com o pessimismo, a obsessão da morte, o atribuir à mulher fatal de um carácter enigmático que a transfigura, chegando a espacializá-la como cenário, palco e arena de luta e destruição em que derrota e aniquila o Outro masculino» (Morão, 2000a: 31).

Importa, em todo o caso, não esquecer que essa objectivação da linguagem poética não obsta a que toda a verbalização seja uma expressão da fala humana, o que necessariamente revela a labilidade e a natureza rítmica (a pulsação, a cadência, as pausas, a performatividade) da linguagem que, em cada momento de leitura, são re-enunciadas. As palavras dão acesso à experiência da linguagem onde se assegura a contínua relação dos homens com o mundo⁴⁹. Paul Zumthor chamou-lhe o «barulho de fundo existencial» (2000: 88) que modela a vocalidade performativa da poesia, mesmo sob o domínio histórico da cultura do livro e da escrita⁵⁰.

Nesse sentido, sem esquecer as relações formais da matéria poética e a objectivação que a linguagem sempre implica, Walter Ong insistiu em reconhecer na literatura a marca do grito e da respiração de um corpo que fala. Um corpo que assim integra o ininterrupto diálogo que, desde sempre, os homens alimentaram na história. Não reduzindo a literatura ao seu *aspecto aural*, o artigo intitulado «A Dialogue of Aural and Objective Correlatives» (1958) situa Walter Ong na contradição dos *new critics*, cujo estudo autotético da literatura era então dominante na teoria literária anglo-saxónica. Longe de conceber uma voz original que projectasse, idealista e mimeticamente, a intenção do poeta, Walter Ong recusou atribuir à palavra as características de um objecto fechado sobre si mesmo:

⁴⁹ Em contraste com esta valorização da voz, situa-se o pensamento de Jacques Derrida que, em *De la Grammatologie* (1967), contesta a proeminência *fonocêntrica* da voz, anterior à própria mitologia romântica da linguagem e da origem do mundo. Derrida justifica o privilégio da voz numa tradição que, desde Platão, passando por Rousseau até Saussure, sempre a deu como expressão directa e natural do sentido e do ser humanos, como depositária do pensamento originário, seja ele o da alma, da consciência, do inconsciente, da experiência ou da afectividade. Segundo essa tradição, a escrita constituiria um suplemento perigoso e falível como mera «representação da voz presente a si» (Derrida, 1973: 37) e auxiliar da fixação da memória viva, da presença natural e da verdade transparente. Ora, para Derrida, a escrita não apresenta essas bases metafísicas e tem a vantagem de ser o lugar de desconstrução do *logos*, aberto ao jogo diferido e disseminador dos signos que são sempre excedentários, na sua significação, em relação a qualquer contexto.

⁵⁰ Recordo outras interpretações críticas da performatividade da poesia. Charles Bernstein (1998: 13) desenvolve os conceitos de *performance* e *auralidade* da palavra escrita, valorizados, ao longo do século XX, pelo impacto da gravação e da ampliação sonoras, do vídeo e dos meios electrónicos. Acresce ainda que, no limiar do século XX, as técnicas de composição gráfica da imprensa quotidiana foram contemporâneas da crise da linguagem e da referencialidade na poesia moderna. No entender de Johanna Drucker (1998: 131-161), tais fenómenos manifestaram-se através dos efeitos de espacialização visual, explorada por Mallarmé e, depois, pelas vanguardas de novecentos: a disposição gráfica figural, icónica e pictórica, a colagem, o letrismo, o concretismo, etc.

Each literary work marks a definitive advance over what has gone before and is big with promise for the future, and this precisely because it is not a mere object, but something said, a «word», a moment in an aged-old exchange of talk. Thinking and speaking of literary work as a moment in a dialogue engenders an awareness of its «open» or unbounded historical potential, and of its unlikeness to a discreet «object». (Ong, 1972: 505)⁵¹

Não deixa de ser curioso que Helena Carvalhão Buescu vá buscar a Walter Ong a categoria da «aura dialogal» para estudar o *drama em gente* de Fernando Pessoa. Perante o burilado intelectualista e escrito da obra pessoana, Buescu não hesita em ver a dramaticidade heteronímica pelos efeitos do estranhamento das vozes e dos corpos, em função de modos, ritmos e tons que divergem de heterónimo para heterónimo e dentro de alguns deles: em Campos vai-se do grito desmesurado ao murmúrio balbuciadamente desolado; no ortónimo, acumulam-se respirações diversas, da ladainha infantil, à pronúncia silabada e à precisão métrica e rítmica da quadra popular (Buescu, 2001c: 229). Helena Buescu não nega que Pessoa está longe da crença no diálogo humano. Na linha de Eduardo Lourenço (1983a: 154-155), a ensaísta associa Pessoa ao canto exilado do real. Ainda assim, mesmo se o mundo se desrealiza e fica exterior, fragmentário e mudo face ao sujeito, nem por isso a poesia deixa de ser a actividade por excelência da fala humana. A poesia dá voz ao silêncio com o recurso assíduo ao oxímoro e à reincidência da fala nas falas (em primeira pessoa) de cada heterónimo; só pela voz essas personagens, construídas como assinatura de textos, podem dizer a ausência silenciosa do mundo (Buescu, 2001c: 237).

Já José Gomes Ferreira é dos que não desistem do diálogo humano. Ainda que conceba a voz não sob o pressuposto mimético da linguagem mas como construção de linguagem, o autor aposta num solo ventríloquo no palco da escrita que não abdica da sua

⁵¹ Walter Ong (1972: 508) reforça a sua argumentação pela relevância da fala na literatura modernista. Refere, para tanto, o eco amplificado da conversa humana na poesia de Ezra Pound e a compressão polifónica do romance de Proust, Joyce e Faulkner que, no seu perspectivismo narrativo, exibiram as reverberações do passado, a corrente de consciência das personagens e a exuberância dialógica do mundo.

ligação ao mundo: nessa medida, a voz funciona como *leitmotiv* da sua poética e como instrumento de encenação do *eu*-autor, sempre a interpelar, na solidão das palavras, os homens e o seu século. Disso tratarei, com mais pormenor, no ponto 2.1.

**A literatura, a melancolia
e a política na modernidade estética**

La modernité est un combat. Sans cesse recommençant.
Parce qu'elle est un état naissant, indéfiniment naissant, du
sujet, de son histoire, de son sens.

Henri Meschonnic, *Modernité, Modernité*, 1988: 9.

L'encre, c'est la bile noire. La mélancolie, à travers les âges,
guide et inspire l'écrivain. Qu'on la considère comme une
maladie, un péché ou une volupté, elle accompagne toujours
le reflexe d'écrire.

Jean-Louis Hue, *Magazine Littéraire*, 2005: 3.

A autonomização do estético

Os conceitos de autobiografia e de autor trazem-nos à evidência de que estamos em pleno domínio da modernidade, uma vez que falamos de uma escrita do humano como ser autoconsciente que se vigia e narra a si mesmo, que faz do seu interior um lugar de pensamento, linguagem e acção. Assumir a invenção histórica do sujeito significa ir à raiz política e institucional de um conjunto de saberes, instrumentos, sistemas de juízo e espaços sociais que, entre o século XVII e XIX, permitiram a constituição da subjectividade moderna, o que se concretizou na função social e nas (auto-)imagens de autor, no conceito autónomo de literatura e no próprio género autobiográfico, gradualmente aceite no seio do sistema literário.

Desde o romantismo que a vida e a razão crítica absorvem as forças da escrita literária, consciente das restrições da sua matéria-prima verbal, mas também envolvida pelas potencialidades de escutar, contradizer e transfigurar o fluir do tempo seu contemporâneo. Os elos que unem o social e o político ao literário estão, deste modo, longe de se circunscrever aos choques entre a reivindicação de pureza esteticista e a urgência ideológica de uma literatura centrada na história, condicionada ou não por dirigismos políticos ou por propósitos utilitaristas. Desde Platão e Aristóteles que se discute o papel político da poesia, rechaçada da cidade como cópia enganadora e irracional ou valorizada como factor de conhecimento e catarse para a sociedade humana. É contudo na modernidade que a literatura ganha alforria enquanto campo textual e disciplinar, assumindo conscientemente a sua indisfarçável componente institucional e a marca mais funda de socialidade humana que é a linguagem, ela mesma, exibida e reflectida em acto pelas obras literárias.

Não posso deixar de, desde já, esclarecer que entendo a modernidade estética como um projecto teórico e poético desenvolvido em direcções muito diversas no arco histórico entre o romantismo alemão e os modernismos da primeira metade do século XX.

Encontro uma sua definição sintética mas frutuosa na citação de Henri Meschonnic, transcrita na epígrafe deste subcapítulo: «La modernité est un combat. Sans cesse recommençant. Parce qu'elle est un état naissant, indéfiniment naissant, du sujet, de son histoire, de son sens.» (1988 : 9). Quer isto dizer que o moderno nos leva inevitavelmente às realizações discursivas de um sujeito que se inscreve no devir histórico, que procura interpretar os sentidos e descontinuidades do mundo e que se pensa a si próprio nesse mesmo escrutínio vigilante. Se quisermos uma formulação ainda mais lapidar, Meschonnic propõe-nos que «la modernité est le mode historique de la subjectivité» (*idem*: 37). Por razões idênticas, Hans Ulrich Gumbrecht precisou o conceito designando-o como «modernidade epistemológica» (1998: 13).

Vinda de mais longe do que a manifestação das vanguardas literárias novecentistas, a modernidade situa-nos na fronteira do romantismo e na consagração estética da mudança, da novidade e do transitório que ela introduz. Podemos dizer, de acordo com Octavio Paz, que nesse período vinga a lógica de uma «autodestruição criadora» (1998: 20) na arte, na literatura em particular, assumida como «tradição da ruptura» (*idem*: 27) e que se confunde com a própria mudança e com a história. Na vontade de negar os modelos do passado, afirma-se sempre algo de novo em função de um sujeito criador, do seu olhar e da sua consciência da linguagem. É este impulso (auto)crítico que se une à prática do poema e que abre caminho à crise da mimese, na segunda metade do século XIX.

Este percurso pelo projecto da modernidade estética, expandido em direcções várias entre o romantismo e o modernismo, tem um proveito especial no estudo de um autor como José Gomes Ferreira, cuja maturidade poética se confirma quando publica *Poesia-I* (1948), no momento em que se digeria entre nós o sismo pessoano. No desenvolvimento deste trabalho, terei ocasião de perspectivar a posição histórico-literária de José Gomes Ferreira no eixo romantismo-modernismo-modernidade pós-Pessoa, plenamente assumido pelo próprio autor em *A Memória das Palavras* (1965). De momento, limito-me a sublinhar a raiz moderna e modernista do autor de *Poeta Militante* que sempre insistiu na consciência auto-referencial da

palavra e que construiu de si e do mundo uma imagem dispersiva e fragmentária, como só os gêneros autobiográficos no século XX o permitem. É precisamente nessa dupla raiz que radicam as razões da sua militância nas causas da poesia, guiada pela persistente divisa do novo que o faz «postar[-se] de sentinela aos tempos e aos homens, sempre jovem e transitório» (Ferreira, 1970: 183).

Determinantes neste processo da modernidade literária são as obras de Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé, que praticaram a poesia a pensar-se no seu fazer-se e a servir cada vez menos o regime de representação mimética porque a poesia se faz e vê como composição do mundo, emancipada da função denotativa da referência. É claro que nesta mutação também participaram o romance e o diálogo intercambiável que este gênero narrativo potenciou entre o plano histórico e o plano da representação do individual e do íntimo⁵². Mas a modernidade literária (que o romantismo inaugura) significou, acima de tudo, uma arte poética nova, consolidada na segunda metade do século XIX. Baudelaire explorou a palavra prosaica, inacabada e fragmentária dos *tableaux* que são mais do que o testemunho da existência alienada das massas urbanas que faz reverberar as correspondências metafóricas entre as palavras, as imagens e as coisas do mundo. Mallarmé, por seu turno, dá origem a um verdadeiro «ápice evolutivo e transformacional da poesia» (Campos, 1989: 74). Esta formulação de Haroldo de Campos sublinha precisamente até que ponto a explosão gráfica, estrófica e figural transformou «Un coup de dés» (1897) num verdadeiro «poema constelar» (*idem*: 79): não só ultrapassa a linearidade sintáctica como trabalha as virtualidades materiais do significante e exerce aí a função utópica da linguagem, depois radicalizada pelas vanguardas.

Na segunda metade do século XIX, a modernidade estética implica igualmente

⁵² Sublinho a importância no romance oitocentista de um herói com destino próprio, em evolução e no confronto com a sociedade. Daí que Georg Lukács (s.d.: 100 e ss.) faça uma apreciação deste gênero literário como a epopeia burguesa de um mundo sem deuses onde o protagonista experimenta o fluir histórico e nele descobre as suas virtualidades irrealizadas e problemáticas. Em linha convergente, M. Bakhtine (1978: 470-471) salienta a cisão interior e a vivência quotidiana do herói romanesco que alarga e singulariza a sua acção em termos discursivos e ideológicos. Não é assim de todo ocasional que os tópicos da aprendizagem e da juventude preencham a matriz romanesca do século XIX e determinem a sua autêntica «cultura histórico-narrativa» (Moretti, 1986: 16), especialmente marcada no romance de aprendizagem.

resistir à mercantilização crescente da vida social — inclusive da literatura, industrializada nos folhetins de jornal — e leva a manifestações literárias que se querem desinteressadas e movidas por interesses só seus (*l'art pour l'art*). Como propôs Pierre Bourdieu (1992), são Flaubert e Baudelaire quem dá corpo, em França, a essas novas *regras da arte*. Delimitam eles o campo da produção cultural numa lógica de economia às avessas onde se concorre pelo nome e pelo monopólio da legitimidade artística: o valor estético (o capital simbólico) de uma obra ou de um artista é tanto mais elevado quanto maior for a sua autonomia em relação ao capital económico que rege a arte de massas. Importa precisar que, sendo produtor material duma obra, o artista não detém o exclusivo da produção do valor simbólico que cabe ao campo literário instituir. Conforme a força da grande produção ou da criação independente e restrita, assim se define a posição do autor — conservadora ou transformadora — no campo literário.

Devo fazer uma ressalva necessária a este quadro que se ajusta à realidade da França mas não exactamente a Portugal, cujas estruturas culturais e literárias permaneceram bastante débeis muito para lá de oitocentos. Não obstante a escassez, entre nós, de estudos sistemáticos sobre a matéria, parece inegável que os meados do século XX prolongaram sinais de atraso no nosso sistema literário, minado por uma altíssima taxa de analfabetismo. Segundo Diogo Ramada Curto, torna-se claro que só nessa conjuntura adiantada do século passado começam a consolidar-se estruturas, enquanto diminuem a sociabilidade intelectual baseada em tertúlias e cafés e o peso considerável dos jornais na configuração do meio literário, devido à debilidade do meio universitário (Curto, 2002: XII-XIV).

Ao longo do século XIX salientaram-se formas de consagração informal (os saraus literário-musicais) e formal (as academias), além da intervenção pública de homens de letras, como Garrett, Herculano, Eça ou Fialho, através das gazetas e outros periódicos, junto de uma burguesia escassa (Santos, 1985): são essas as marcas basilares mas ainda frágeis da autonomização do literário. Sobretudo desde a geração de 70, as polémicas literárias travadas na imprensa foram outro sinal desse processo moroso, se bem que os constrangimentos de uma

censura prolongada, entre 1926 e 1974, tenham transferido para elas o que faltava em termos de debate político.

Um terceiro sinal (mais definitivo) que, segundo João Pedro George (2002: 7-8), confirma a expansão da autonomia do sistema literário português acontece à entrada dos anos 60 do século XX: a criação de prémios literários, autónomos de organismos oficiais, com o natural impacto na estrutura editorial e na projecção de imagens do escritor, assim como nos mecanismos/instâncias de consagração e na necessidade sentida da profissionalização do escritor. Curiosamente, em 1962, José Gomes Ferreira é quem recebe, pelo livro *Poesia-III*, o primeiro Grande Prémio de Poesia da Sociedade Portuguesa de Escritores (fundada apenas seis anos antes), com o patrocínio da Fundação Calouste Gulbenkian. Tal mudança não invalida a persistência de um sentido generalizado de solidão social do escritor que José Gomes Ferreira expressou, numa entrevista de 1954, quando acentuou o «divórcio [quase total] entre os portugueses alfabetizados e os seus artistas» (Ferreira, 1954: 24)⁵³.

Feita esta ressalva, retomo o problema da responsabilidade ou da escusa de intervenção social do artista (essencial para pensar uma obra como a de José Gomes Ferreira) que se começou a colocar sobretudo desde o final do século XVIII e no âmbito do processo longo de autonomização do estético. Tal evolução constitui uma reacção negativa à modernidade económica, política e social. Nessa exacta medida, a arte comunica contraditoriamente com o desenvolvimento material, com a evolução das formas de poder do Estado e com o balanço das forças sociais que, à entrada do século XIX, dá a vitória à burguesia

⁵³ Carlos de Oliveira tem uma opinião igualmente deceptiva nos textos que inclui no capítulo «À espera de leitores», de *O Aprendiz de Feiticeiro* (Oliveira, 1979a: 167-171). Apesar de apresentar dados indirectos e parcelares sobre o campo literário português da primeira metade do século XX, não posso deixar de referir alguma bibliografia disponível que ajuda a descrever o quadro que acabo de enunciar. Primeiro, as duas obras de referência sobre a imprensa literária no século XX, de Clara Rocha (1985) e de Daniel Pires (1996), assim como o ensaio sobre o dispositivo cultural salazarista, montado por António Ferro (Ó, 1999: 123-196), e inúmeros verbetes do *Dicionário de História do Estado Novo*, dirigido por Fernando Rosas e J. M. Brandão de Pinto (1996). Depois, o volume preparado por António Pedro Pita e Luís Augusto Costa Dias (1996) e o ensaio de António Pedro Pita (2002a: 93-122) sobre o papel da imprensa na génese do neo-realismo; o capítulo «O 'pequeno mundo estreito' dos intelectuais em Portugal», em *Os Engenheiros de Almas*, de João Madeira (1996: 55-71); e o estudo sobre a censura literária no Estado Novo, de Cândido de Azevedo (1997). Por último, antecipo a relevância, para este assunto, das actas de um colóquio organizado em 2004, com a coordenação científica de António Pedro Pita e Luís Trindade, publicadas em livro no fim de 2005, mas a que já não tive acesso para o meu trabalho: *Transformações Estruturais do Campo Cultural Português 1900-1950* (Coimbra, Ariadne).

em detrimento nítido da aristocracia.

Ora, se, em *Crítica da Faculdade do Juízo* (1790), Kant (1990: 206-225; § 43 a 49) dá fundamento à especificidade do juízo estético, face aos planos cognitivo, ético e político, é porque pretende reiterar a autonomia e a auto-referencialidade dos artefactos artísticos, criados pelo génio desinteressado e pelo sentido da beleza. Com esse gesto Kant não está apenas a antecipar um refúgio idealizado do que eram cada vez mais os valores hegemónicos da competição, da posse e da exploração material protagonizados pela burguesia. Aquilo a que Terry Eagleton chama o «sequestro da arte» (1990: 9) em relação a outras práticas sociais resolve, antes de mais, os dilemas do sujeito burguês, cuja lei não depende já de um poder externo opressivo, protagonizado pela aristocracia. Tal como o discurso da estética faz em relação ao trabalho artístico, assim a nova classe dominante esteticiza a sociedade à sua imagem: ela interioriza coacções e princípios e ajusta-os a um programa educativo racional (*Bildung*) que molda as novas formas de subjectividade, os seus projectos e emoções e até a relação com o corpo (*idem*: 42 e ss). *Os Anos de Aprendizagem de Wilhelm Meister* (1795-1796) figuram justamente no romance essa integração individual na sociedade e na história, envolvendo o crescimento juvenil do herói numa aura de religiosidade estética, segundo os requisitos do humanismo clássico alemão (Steinecke, 1991: 69-96).

A autonomização do estético tem, no entanto, um aspecto curioso. É que, para além de ser um modelo de aspirações e de acção burguesas que tenta harmonizar as tensões entre a lei e o desejo, a moralidade e o conhecimento, o indivíduo e a sociedade, a arte autonomizada transporta consigo uma força emancipadora dos sentidos do humano. Fazendo apelo à definição de arte de Marx — depois reconhecível em Bertold Brecht, Walter Benjamin ou Mário Dionísio — Terry Eagleton (1990: 196-233) vê na gratuitidade da arte um caminho subversivo e até revolucionário, contrário à utilidade burguesa e à contemplação passiva do belo.

Muito embora apresente um carácter esparso e disperso, o pensamento de Marx sobre a arte não a reduz, de todo, a instrumento funcional para intervir na sociedade nem a estrito epifenómeno de base económica. Essa será mais tarde a opção da vulgata marxista quando, pela imposição política do estalinismo, elevou o realismo socialista a estética oficial, na sequência do Congresso dos Escritores Soviéticos, em 1934. Segundo Marx, a arte é, ao invés disso, um dos processos de trabalho pelo qual os homens transformam a natureza. Numa dupla condição, a arte resulta da consciência humana e expande as capacidades, as ideias e os sentidos com que os humanos lêem e dizem o mundo. Com um fim em si própria, ela assume-se como prática material e produto do exercício dos sentidos: nessa medida, a música, a literatura ou a pintura formam historicamente a humanidade, porque lhe enriquecem as percepções sensoriais, as necessidades, os projectos e as manifestações, incluindo as artísticas. Por isso, em *Manuscritos Económico-Filosóficos de 1844*, Marx pode dizer que a «*formação dos 5 sentidos é um trabalho de toda a história do mundo até hoje*» (1993: 98), incluindo, por força, o contributo da história das artes⁵⁴.

Existem nesta proposta marxista de transformação dos sentidos pela arte e na necessidade de transformar o mundo, expressa na XI das «Teses sobre Feuerbach» (1982a: 1)⁵⁵, aliantes pontos de contacto com a poética rimboldiana do desregramento e da dilatação dos sentidos do dizível, e com a utopia rarefeita da linguagem em Mallarmé. Insisto neste paralelo de Rimbaud e Mallarmé com Marx por detectar a convergência do social com o artístico, na procura de combinações verbais surpreendentes, na experimentação de linguagens novas, no horizonte de um mundo transformado. Se a arte e a literatura alteram o sentir, o pensar e a vida,

⁵⁴ Ao insistir na ideia de que a arte é uma construção antropológica e histórica, um marxista contemporâneo como Manuel Gusmão salienta a «[...] dialéctica entre o histórico e o antropológico, pela qual a obra de arte ou a relação artística são formas de construção antropológica que não perdem o seu carácter histórico nem implicam a aceitação de uma ‘natureza humana’ acima ou para além da história concreta das sociedades humanas.» (Gusmão, 2003: 59). No capítulo 4. (ponto 4.2.2.), retomarei este tema que estrutura o pensamento poético de José Gomes Ferreira, explorado no diário inventado *Imitação dos Dias* (1966).

⁵⁵ A XI tese diz: «Os filósofos têm apenas interpretado o mundo de maneiras diferentes; a questão, porém, é transformá-lo.» (Marx, 1982a: 1).

então percebemos melhor a sedução moderna e modernista de um estado nascente da linguagem sempre em curso. Não é demais recordar que a modernidade literária se revelou (embora não se restrinja a isso) na infatigável inscrição histórica, na emergente inflexão do novo, do revolucionário, do apocalíptico, do degenerativo ou, simplesmente, do transitório.

Ponho a par Marx e as poéticas de Rimbaud e Mallarmé na sequência de Roland Barthes que, por sua vez, colheu esse paralelo em André Breton: em *Lição*, é feita a comparação explícita entre Mallarmé e Marx para falar das «*utopias de linguagem*» (Barthes, [1988]: 24; itálico do texto) na modernidade e do papel que a poesia exerce na mudança da vida⁵⁶. Sintomaticamente, como bem sublinha Manuel Gusmão (2002: 104), Barthes oculta Rimbaud nesta frente moderna que faz da poesia um modo de pensar e de ganhar o passo em relação ao presente. Barthes não refere a vontade de Rimbaud em encontrar novos possíveis da linguagem que dêem a imaginar formas diferentes de vida, devidas a cada ser humano, como acontece com as inúmeras máscaras que o *eu*-autor em Rimbaud pode inventar a partir de si. De onde o tal sonho órfico de «*changer la vie*», enunciado em *Une Saison en Enfer* (Rimbaud, 1999: 189; itálico do texto), e que pode começar logo na experiência de quem lê e que nesse gesto se vê transformado (Gusmão, 2002: 117)⁵⁷.

⁵⁶ Transcrevo o passo de *Lição* em que surge esta expressão utópica: «a modernidade — a nossa modernidade que então [com Mallarmé] começa — pode definir-se por este novo acontecimento: nela concebemos *utopias de linguagem*. Nenhuma ‘história da literatura’ [...] seria legítima se se contentasse, tal como antigamente, em concatenar as escolas, sem marcar a ruptura que nessa época revela um novo profetismo: o da escrita: ‘Transformar a língua’, frase de Mallarmé, é concomitante a ‘Transformar o mundo’, frase marxista: há uma escuta política de Mallarmé por parte daqueles que o seguiram e seguem ainda.» (Barthes, [1988]: 24; itálico do texto).

⁵⁷ A utopia de linguagem mallarmeana ajusta-se mais facilmente ao pensamento formalista e auto-reflexivo da poesia de que Barthes se sente herdeiro. Na verdade, o poeta de «Crise de vers» explorou a metáfora, a tipografia e o alinhamento da poesia com a música no propósito de compor formalmente a realidade. Em vez de mediar a comunicação ou o pensamento, a poesia dá lugar à linguagem na sua pureza: Mallarmé corta-a do mundo ordinário e da presença de um enunciador concreto e dá-lhe a forma de palavras silenciosas e opacas, como se elas fossem, por si só, objectos. A literatura sublima-se como problema de linguagem, como «a power of pure formation» — nos termos de Gerald L. Bruns — «in which words take on value as realities in their own right and not simply as signifiers in a structure of meaning» (2001: 2). A adesão dos formalistas do século XX ao pensamento linguístico mallarmeano será, deste modo, uma inevitabilidade.

Atracções e tensões da literatura e da política

O perfil de José Gomes Ferreira, definido entre a modernidade e a inscrição social e política da sua poética, obriga, naturalmente, a focarmos em linhas gerais a conjuntura histórica das primeiras décadas do século XX em que ele próprio se formou e em que as relações entre arte e política se estreitaram com especial acuidade, até pela proeminência simbólica que o campo artístico já tinha alcançado na sociedade ocidental. Mesmo ao longo do século XIX, o aprofundamento da autonomia e da especificidade da literatura não invalidou a comunicação com a sociedade nem tão-pouco deu lugar, no novo século, a um enfrentamento exclusivo entre uma arte pura e uma arte social, serventúria de *deuses externos* à literatura.

A verdade é que o tempo é de abalo profundo na concepção da sociedade e do humano e a literatura participa dessa crise não apenas nos temas explorados mas também e sobretudo na mudança dos sistemas de representação e dos modos de pensar a literatura. A transformação entre as duas guerras é tão impressionante nos domínios tecnológico e político-económico (com a formação da União Soviética, a ascensão dos fascismos europeus, a Grande Depressão de 1929 e a política norte-americana do *New Deal*, protagonizada pelo presidente Roosevelt, desde 1932 até à II Guerra Mundial) quanto o é na esfera artística: para além da já referida revisão dos sistemas de representação, mudam também os meios de circulação e reprodução dos bens culturais, sujeitos à roda-viva da mercadoria. Prevalece o exercício consciente e experimental da arte e altera-se a posição social que o artista ocupa na esfera pública. Nas primeiras décadas do século, muitos escritores e artistas plásticos sentem-se mais do que nunca contemporâneos dos outros homens e assumem-se como porta-vozes e eco de uma consciência social e política.

Esta é, recordo bem, a época de consagração do papel do intelectual que, em todo o caso, deve ser entendida na sequência da consolidação de um campo artístico e literário específicos, desde o século XIX. Com efeito, à reivindicação de uma estética pura, particularmente forte entre os simbolistas e outras correntes finiseculares, correspondeu a aceleração do ritmo das vanguardas e, em simultâneo, a legitimação do artista profissional. No universo francês, essa adesão do intelectual à sociedade fora já assumida pelo poeta-cidadão Victor Hugo e veio a ser ainda mais nítida com Émile Zola, durante o Processo Dreyfus, na herança do homem das Luzes e da combinação entre homem social e homem moral. No limiar do novo século, ao interpelar o presidente da república francesa, a carta *J'Accuse!* (1898) faz de Zola um protagonista político mas cuja fonte de reconhecimento e legitimidade vem de dentro do campo cultural⁵⁸. Com isso impõe ao mundo social as regras particulares da arte, da ciência e da cultura e, daí para a frente, abre caminho a uma intervenção intelectual na realidade social e política que, na primeira metade do século XX, se verá fortemente radicalizada à direita e à esquerda e mobilizada pelas bandeiras do nacionalismo ou da revolução social.

Do pós-1918 em diante, vão ganhando relevância a notoriedade e a responsabilidade artística e cívica do intelectual. Nesse dramático pós-guerra, inúmeros serão aqueles que reivindicam vigorosamente a liberdade e a especificidade da criação artística, não significando necessariamente um alinhamento ideológico definido e não deixando de haver nesse gesto uma aversão justificada a certos subprodutos artísticos de propaganda, quaisquer que fossem as suas proveniências.

⁵⁸ Zola integra a definição que Antonio Gramsci (1974: 189-201) avança para os «intelectuais tradicionais», em oposição aos «intelectuais orgânicos». Na descendência dos eclesiásticos medievais, os intelectuais tradicionais actuam em relativa independência face à classe dominante, defendem valores universais e ocupam o espaço de manobra possível de um produtor de cultura com autoridade moral de grande cidadão: é o homem de letras, o filósofo, o artista. No entanto, os tempos favorecem a expansão dos intelectuais orgânicos, os especialistas que cada classe cria para assegurar a sua sobrevivência e a eventual dominação nos planos económico, social e político: técnicos, magistrados, professores. Definidos pela sua prática profissional, estes últimos gerem o quotidiano e fazem a mediação entre a estrutura económica e o campo ideológico e cultural que, em crescendo, se vê dominado pela organização capitalista, pela lógica do consumo e pela determinação da indústria dos *media* e da publicidade (Duarte, 1995: 23-24).

Com a década de 30 e a agitação do panorama europeu, que atinge o clímax na Guerra Civil Espanhola e na II Guerra Mundial, a urgência de tomar posição política deixa menos margem para isenções e ambiguidades. No que à guerra espanhola diz respeito, Malraux, Neruda, Char, Auden, Hemingway ou Orwell integram a apaixonada mobilização internacional, também protagonizada por artistas que, nesse gesto, se dão como intelectuais⁵⁹. Actuando no mundo artístico ou científico, na Universidade e na imprensa, estas figuras apresentar-se-ão cada vez mais em grupo, conscientes do seu poder de influência e comunicação em congressos, frentes, ligas e associações e através de revistas, manifestos, tribunas de opinião e petições.

Uma das manifestações mais exuberantes da implicação política das artes verificou-se nos EUA, durante a administração Roosevelt, no período usualmente designado por *New Deal*. Ao longo da década de 30 até à II Guerra Mundial, desenvolveram-se, numa escala sem precedentes e por todo o país, programas federais para empregar os artistas, para fazer chegar as artes junto de um público popular e cimentar um sentido renovado de cultura nacional (Adams e Goldbard, 1995). Envolvendo milhares de músicos, escritores, realizadores, fotógrafos e bailarinos, muitos deles politicamente activos à esquerda e no próprio Partido Comunista dos EUA, este movimento foi buscar inspiração, entre outras influências, aos muralistas mexicanos (como Diego de Rivera) e à sua proposta de uma nova arte pública, socialmente empenhada e inovadora em relação às convenções da arte europeia. Como seria de esperar, esta mobilização de esforços criativos valorizou as manifestações artísticas públicas e de massas (como os murais e a fotografia) e os temas da realidade quotidiana, a começar pelo mundo do trabalho (Hemingway, 2002: 75-205).

A este propósito, devo acrescentar que, nos anos 30, o ascenso do nazismo e do fascismo dá prioridade máxima, na agenda da Internacional Comunista, à questão dos

⁵⁹ Sobre os escritores e a Guerra Civil de Espanha, veja-se o estudo de Trapiello (1994), centrado no contexto espanhol, e, numa perspectiva internacional, salientem-se as obras de Brown, Compitello e Howard (org., 1989) e Cerqueira (2004). Para o universo português, são de destacar a antologia poética sobre a Guerra Civil Espanhola, preparada por Joaquim Namorado (1987), e o artigo de Fernando J. B. Martinho (1995: 131-136) dedicado à II Guerra Mundial na poesia portuguesa: em ambas as referências sobressai o nome de José Gomes Ferreira, dada a repercussão que aqueles eventos tiveram na sua obra, como o próprio sublinha em *A Memória das Palavras* (1979: 172-174). Sobre este segundo marco histórico e os neo-realistas, leia-se António Ventura (2004: 291-300).

intelectuais, substituindo, por entre muitas contradições, a desconfiança pela aposta, um pouco por toda a Europa e América, na constituição de um frentismo cultural e no papel dos chamados *compagnons de route* do proletariado⁶⁰. A cultura é, então, assumida como instrumento e problema intrinsecamente político, pelo que ela se torna num espaço de simpatia pró-soviética e de batalha contra os fascismos e contra a guerra ou na arena privilegiada da batalha política, na falta de um espaço político livre.

Em Portugal, um exemplo típico da transferência das urgências do debate político (coarctado pela Censura) para o debate literário é a polémica lançada por Álvaro Cunhal contra José Régio que, ao denunciar o alegado *umbilicalismo* presencista, proclama a imperiosa responsabilidade do artista face ao sofrimento alheio e face à própria história e ao que entende ser o seu actor privilegiado, as massas⁶¹. Mas esse é também o tom de irreverência de uma nova geração que nasce com enorme consciência de si e amadurece em público, no ensaio, na poesia e no romance, sobressaltada pela exaltação resistencialista e pela Guerra de Espanha e determinada na vontade de cruzar a cultura e a política. Recordo que, no seu processo de formação, a geração neo-realista encontra uma primeira expressão doutrinária na

⁶⁰ É sobretudo com o Relatório Dimitrov, apresentado no 7º. Congresso da Internacional Comunista (1935), que se define a linha antifascista da frente comum, quer no plano político (o que potenciará as Frentes Populares da França e da Espanha) quer no plano cultural. Será em França e sob a égide do PCF que mais se manifesta a convergência dos intelectuais nesse frentismo cultural, marcado pela relação contraditória e tensa com Breton e os surrealistas e pela evidência de figuras como Henri Barbusse, Romain Rolland, Louis Aragon, André Gide ou André Malraux. Nesse âmbito, funda-se, em 1932, a Associação dos Escritores e Artistas Revolucionários e, em 1934, o Comité de Vigilância dos Intelectuais Antifascistas. Um ano depois, realiza-se o Congresso Internacional dos Escritores pela Defesa da Cultura, a partir do qual se dá a ruptura entre surrealistas e comunistas. A coesão intelectual anti-nazi e anti-belicista sofrerá depois um abalo sério com o Pacto Germano-Soviético, em 1938 (sobre este contexto francês e internacional, cf. Winock, 1999: 258-332).

⁶¹ Ao incómodo de José Régio pela crescente influência entre nós da literatura brasileira, e nomeadamente de Jorge Amado, responde o artigo virulento de Álvaro Cunhal «Numa encruzilhada dos homens», inicialmente publicado na *Seara Nova* (nº. 615, 1939; vd. sobre este assunto Torres, 1983: 45-58 e Pereira, 1999: 356-366). A batalha pelo conteúdo e pelo empenho cívico do artista, anterior à produção literária neo-realista, dá-se sobretudo entre 1937-1939 na contenda com os presencistas (Gaspar Simões, Régio e mesmo Casais Monteiro) que declaram a *inutilidade da arte* e acusam os novos de cedência da literatura à propaganda. O cenário não se apresenta, contudo, a preto e branco. Veja-se a dissidência dentro da *presença*, em 1930, de Miguel Torga, Edmundo de Bettencourt e Branquinho da Fonseca, movidos pelas novas exigências históricas da arte no mundo contemporâneo. Além disso, o campo que, só na aparência, separa abissalmente presencistas e neo-realistas é uma foz de vários afluentes e de diálogo na diferença onde pontuam individualidades como Adolfo Casais Monteiro, Afonso Duarte, Irene Lisboa, Marmelo e Silva e o próprio José Gomes Ferreira.

conferência de Bento de Jesus Caraça, «A cultura integral do indivíduo, problema central do nosso tempo», pronunciada em 1933⁶².

No caso português, a estrutura frentista do neo-realismo ganhou consistência à entrada dos anos 40, pelo impulso de publicações periódicas (*O Diabo*, 1934-1940, *Sol Nascente*, 1937-1940, ou *Vértice*, sobretudo a partir de 1945) e da colecção «Biblioteca Cosmos» (1941-1948), dirigida por Bento de Jesus Caraça. Soma-se ainda a relevância da dinamização cultural em colectividades e associações, levada a cabo por grupos de activistas como o de Vila Franca, organizado em torno de Alves Redol (Garcez da Silva, 1990). Um outro factor a ter em conta é a relação dos intelectuais, crescentemente seduzidos pelo marxismo, com a estrutura clandestina do Partido Comunista Português, cuja imagem e acção beneficiam e materializam politicamente uma corrente unitária e cultural na legalidade, logo na sua reorganização de 1940-1942.

A fluidez das fronteiras entre os domínios partidário e artístico vive, no final da década de 40, uma conjuntura negra, com consequências devastadoras para Mário Dionísio, Carlos de Oliveira, João José Cochofel e Fernando Lopes-Graça, envolvidos na polémica interna do neo-realismo, particularmente aguda entre 1952-54. A esse facto não é alheia a perda de ligação daqueles artistas à direcção partidária, com a morte de Bento de Jesus Caraça, em 1948, e com a prisão de Álvaro Cunhal, entre 1949 e 1961⁶³. Como parece indiciar o

⁶² António Pedro Pita enquadra esta mudança numa conjuntura complexa para uma certa intelectualidade portuguesa, determinada pela recepção do marxismo, nos anos 30. Logo em 1930, a polémica de José Rodrigues Miguéis com a *Seara Nova* faz, segundo aquele autor, a real demarcação do conceito seareiro do intelectual que conduzia o povo (e que, portanto, não estava com o povo, como defendia Miguéis) aos objectivos da renovação nacional (Pita, 2002b: 46-50). Assim se percebe que António Pedro Pita veja no neo-realismo «a afloração tardia e localizada de um profundo processo de reconstituição do campo intelectual português guiado pela tomada de consciência da decadência definitiva da experiência democrático-republicana» (*idem*: 81).

⁶³ A nível internacional, verificam-se, neste período, um endurecimento da Guerra Fria e a definição dos blocos político-militares, com repercussão no tratamento dos intelectuais e do seu posicionamento político. Nos EUA, com a perseguição feroz, liderada pelo senador Joseph McCarthy, contra intelectuais e artistas, acusados de subversão antipatriótica em favor da URSS (Shrecker, 2001). Da parte do movimento comunista internacional, o reforço da tutela soviética, o recuo nas políticas de unidade, a animosidade contra um apodado *cosmopolitismo* ideológico, de influência norte-americana, e a suspeita sobre a arte modernista. «Era, na realidade, a emergência da questão cultural e ideológica a abrir caminho à questão política» (Madeira, 1996: 245), sistematizada no relatório de Jdanov, apresentado, em 1947, na conferência de Szklarska Poeba (Polónia), onde nove partidos comunistas criaram o Kominform. Para os casos francês, norte-americano e português, cf. respectivamente Winock, 1999: 536-547; Hemingway, 2002: 219-223 e Madeira, 1996: 243-276.

testemunho breve e contido de Mário Dionísio, na sua *Autobiografia* (cf. em especial 1987: 56), as derivas e acertos de contas concretizados pela nova direcção partidária terão certamente pesado mais no fim da sua militância activa do que uma orientação expressa contra as vanguardas e em favor do realismo socialista. Ainda assim, é um facto que, nunca tendo sido oficialmente assumida pelo PCP (Madeira, 1999: 113), tal orientação disseminou-se nos rigores anti-formalistas (bebidos na doutrinação soviética que chegava a Portugal através de publicações francesas) de vários críticos literários neo-realistas que já antes haviam censurado *Cerromaior* (1943), de Manuel da Fonseca, *O Dia Cinzento* (1944) de Mário Dionísio, ou *Colheita Perdida* (1948), de Carlos de Oliveira (*idem*: 277-285). A polémica em torno da revista *Ler* (1952-1953), propriedade de Lyon de Castro e animada por Piteira Santos (expulso do PCP em 1950), denuncia o clima de confrontação interna de que resultou um número significativo de demissões e expulsões de intelectuais e artistas⁶⁴. Amigo íntimo de Dionísio, Lopes-Graça, Cochofel e Oliveira e fora de qualquer enquadramento partidário, também José Gomes Ferreira colaborou na *Ler*, durante quase toda a sua existência, entre os nº. 4 e 18, com a coluna «À porta da livraria».

Pelo meio destas inúmeras contradições, interveio na expansão do neo-realismo «uma iniciativa política que nunca dispensou as alianças, os compromissos, os confrontos» internos, mais ou menos violentos (Nunes, 1999: 95). Para reconstituir brevemente o processo, direi que o neo-realismo português veio superar os bloqueios do *revivalho* republicano e pretendeu integrar, orgânica ou informalmente, inúmeros intelectuais, artistas e investigadores

⁶⁴ Na sequência de João Madeira (1996: 286-291), José Pacheco Pereira (2005: 220-235) relata a chamada *purga dos intelectuais*, nomeadamente as pressões exercidas pela direcção do PCP sobre Cochofel, Dionísio e Lopes-Graça para deixarem de colaborar na *Ler*: tais pressões invocavam que a revista revelava penetração ideológica norte-americana e que tinha um leque demasiado vasto de colaboradores, alguns deles próximos do regime salazarista, como Delfim Santos, António Quadros ou Joaquim Paço d'Arcos. Nenhum dos três (Cochofel, Dionísio e Lopes-Graça) acatou o aviso e todos continuaram a sua colaboração quase até à extinção da revista, em Outubro de 1953, motivada por dificuldades com a Censura. É neste contexto que J. J. Cochofel, Carlos de Oliveira, Mário Dionísio, Manuel da Fonseca e Fernando Lopes-Graça se afastam ou são afastados do PCP. Segundo Pacheco Pereira, só estes dois últimos voltaram a ter ligação partidária: no caso de Lopes-Graça, isso acontece «quando da correcção do chamado 'sectarismo', depois de 1955» (Pereira, 2005: 232), embora o compositor só regresse, de facto, à militância após 1974. Já Dionísio não fará o mesmo, apesar do empenho que Álvaro Cunhal revelou, mal fugiu da cadeia, em 1961, no retorno ao partido de todos aqueles intelectuais (Pereira, 2006: 15).

científicos e quis unificar, em tensão inevitável e por vezes mesmo irresolúvel, orientações ideológicas de fundo divergente: marxistas, progressistas, humanistas, racionalistas ou positivistas⁶⁵. Desse impulso contraditório e nem sempre conseguido resultou que a literatura neo-realista pôde ser nos anos 40-50, de forma dominante (mas de modo algum exclusiva), «o lugar escrito d[a]s diversas modalidades de resistência» (Lourenço, 1996: 84) à ditadura salazarista. Mais recuado do ponto de vista político, José Gomes Ferreira colabora, desde o final dos anos 30, em projectos comuns deste frentismo cultural, por meio dos poemas que escreve para as *Marchas, Danças e Canções* (1946), compostas por Fernando Lopes-Graça, ou dos poemas, crónicas e outros textos publicados na imprensa de cariz cultural: em *O Diabo*, mais escassamente, depois, na *Seara Nova*, *Vértice* e *Ler*, e também na *Gazeta Musical e de Todas as Artes* (na sua segunda série entre 1958 e 1962)⁶⁶.

Por agora, devo regressar ao campo literário modernista para melhor o articular com este panorama intelectual e artístico que, também nos nossos anos 30, se vai radicalizando nas suas obrigações interventivas. Nesse sentido, seguirei o estudo de Jean Clair (1997) sobre a responsabilidade social do artista. Ainda que centrado nas artes plásticas, Clair dá pistas interessantes para pensarmos o compromisso político de escritores como Céline e Pound ou Alberti e Éluard e que serão, por certo, úteis para compreender o caso de José Gomes Ferreira.

⁶⁵ Num tempo (finais dos anos 30-inícios dos anos 50) que, na Europa e em Portugal, é o da recepção de textos de Marx e de comentários e vulgarizações, dominantemente sujeitas a uma óptica mecanicista e positivista do marxismo (Pita, 2002b: 37-91), é de salientar a crescente ligação ao mundo cultural pelas organizações comunistas. Entre nós sobressaem, nesse domínio, Bento de Jesus Caraça e, mais novos, Álvaro Cunhal, Fernando Piteira Santos ou Mário Dionísio. Para a área das artes plásticas, é o caso de José Dias Coelho e para o das ciências, além de Caraça, Aniceto Monteiro e Manuel Valadares. Todos eles actuaram no intuito de legitimar e consolidar a estrutura partidária no plano das ideias e de fazer a ponte com o universo artístico e cultural, sem se ajustarem ao figurino estalinista dos *engenheiros de almas*. Conforme relata João Madeira, homens como Piteira Santos ou Mário Dionísio actuaram de modo determinante, na década de 30-40, para a «afirmação do neo-realismo [que se] opera através de uma intensa produção teórica sobre o papel da juventude e da nova geração intelectual, sobre a missão dos escritores e em acesa polémica com os presencistas» (Madeira, 1996: 127). João Madeira acrescenta ainda a polémica «com aqueles que, mesmo dentro ou nas franjas do movimento neo-realista, adoptavam posições mais matizadas» (*idem: ibidem*). Dita assim, esta formulação simplifica as tensões, os pontos de contacto e os matizes que, desde os anos 30, separaram e uniram os neo-realistas (uns mais activos politicamente do que outros) e cujo equilíbrio instável se rompe dramaticamente a partir de 1949. Voltarei ainda a este assunto, um pouco adiante neste subponto.

⁶⁶ Para verificar as publicações nestas revistas de José Gomes Ferreira, veja-se o quadro bio-bibliográfico, entre os anos 30 e 60, no Anexo 5 desta dissertação.

O eixo central de *La Responsabilité de l'Artiste* (1997) consiste na ideia-chave de que as vanguardas têm uma história de atracção perversa e pervertida por utopias políticas totalitárias, de extrema direita ou de extrema esquerda. Quando, a páginas tantas, lança a interrogação retórica «[l']esthétique sera le premier pré carré des idéologies?» (Clair, 1997: 63), Jean Clair tem em mente razões de peso: as afinidades electivas com Mussolini de inúmeros futuristas italianos; a simpatia mais ou menos assumida de alguns expressionistas (Nolde ou Munch) pelo III Reich, custando ao movimento a acusação que Georg Lukács lhe fez de ser o sustentáculo irracional do poder hitleriano; a fidelidade partidária de Aragon, depois da ruptura dos surrealistas com o PCF; o suicídio de Maiakovski (em 1930) e o exílio forçado de muitos vanguardistas russos cuja alternativa seria, no mínimo, a de abjurar o *formalismo* e o *decadentismo burguês* e de converter-se à estalinização das actividades artísticas e culturais, em marcha desde 1928.

No reverso desta revisitação histórica que Jean Clair restringe, em grande medida, ao fanatismo impune, à má-consciência e ao arrependimento de muitos artistas, fica a insinuação mal explicada de a vanguarda e o totalitarismo serem aliados naturais na imaginação do *homem novo* e de a arte perder a inocência, qualidade que, bem vistas as coisas, ela (a arte) nunca teve nem terá. Por isso, a meu ver, a análise de Jean Clair acaba por simplificar as contradições inevitáveis impostas pela autonomia (relativa) da arte face à sociedade. Autonomia essa que, de Kant até à I Guerra, passou pela denúncia, na aparência *blasée*, de Flaubert ou Baudelaire, pela insolência anti-burguesa de Gorki ou pelo esteticismo de Poe, Wilde ou Mallarmé, cuja abstinência não deixa de ser, ela mesma, uma leitura e um posicionamento perante o mundo social.

Na mesma linha de pensamento, direi que é também restritiva a definição do modernismo pelos traços únicos de um aristocratismo selecto, tal qual o idealizaram Eliot ou

Leavis⁶⁷, e de um alarme esteticista contra as massas, proclamado em *La Trahison des Clercs* (1927): nessa obra, Julien Benda fez-se guardião da cultura superior e dos valores universais e acusador de todo e qualquer que se rebaixasse ao plano da política viva. Com argumentos semelhantes, já em 1919, Jacques Rivière falara em «purificar a atmosfera estética e mantê-la limpa de todas as influências irrelevantes» (*apud* Lisboa, [1988]: 34), no primeiro número da *Nouvelle Revue Française*, depois da interrupção provocada pelo conflito mundial de 1914-1918.

É, sem dúvida, bastante significativa a desconfiança dos modernistas diante das «estéticas com coração» que, tal como na expressão de Álvaro de Campos⁶⁸, ridicularizam o populismo melodramático do romantismo social e seus descendentes mais ou menos panfletários. Todavia, essa desconfiança deve ser equacionada à luz dos muitos matizes e ambiguidades com que os modernistas não apenas responderam a essa tradição literária e a leram (Dickens, Hugo, Gorki, entre outros), mas, sobretudo, como trataram os motivos da cidade, da máquina e das massas, numa herança de cunho baudelairiano que não significa necessariamente a isenção ou a neutralidade políticas. Assim, para muitos, a desumanização das massas urbanas e consumistas traduz-se na imagem de indivíduos enredados pela teia burocrática, mecânica e autoritária da cidade (Kafka) ou impele a uma elitização social e a uma certa sacralização da arte erudita (Eliot). Em contrapartida, para outros, a alergia ao conformismo burguês conjuga-se com o fascínio pela cultura popular urbana, de que são exemplo o *jazz*, as artes gráficas e o cinema, e, numa versão politizada, com a adesão estetizada à brutalidade da guerra moderna (Marinetti) ou com a valorização das massas na transformação da sociedade, onde a arte deve por força participar (Maiakovski). Estas algumas das vias do modernismo que, em todo o caso, coincidem em fórmulas despersonalizadas da subjectividade

⁶⁷ Michael Tratner (1995) ajuda-nos a descortinar as variantes dentro do modernismo inglês que separam Joyce e Woolf em relação a Yeats e Eliot. É de salientar como os dois primeiros autores pensaram o lugar não necessariamente à parte do artista na sociedade e admitiram seriamente a possibilidade de resgatar os indivíduos da desumanização moderna pela via educativa.

⁶⁸ Retiro a expressão do poema «Cruzou por mim, veio ter comigo, numa rua da Baixa» (Campos, 1997: 222-224).

e associam a percepção artística do mundo tanto à exibição das linguagens e dos meios técnicos como à noção de artifício, construção e fragmento (Lunn, 1982: 33-71).

A grande questão é que a década de 20 traz com maior intensidade a política e, nomeadamente, o pensamento marxista (de cariz menos estritamente economicista) para a interrogação artística e literária. A dado momento do período heróico das vanguardas, não sobressai apenas a técnica de montagem cubista ou a justaposição expressionista de experiências de angústia humana. De modos não coincidentes, intervêm os construtivistas russos e alemães e os surrealistas franceses que têm na arte uma forma de mediação humana do mundo. Nessa medida, a arte tem de explorar os aspectos objectivos e experimentais da linguagem para acompanhar a nova era colectivista e tecnológica (na visão de Maiakovski ou Bertold Brecht) e até para antecipar as linguagens ainda inexistentes de uma nova *metropolis* (Ernst Bloch) (Lunn, 1982: 62 e ss.).

Mesmo quando a década acaba e as férreas determinações políticas de Estaline ou Hitler vingam sem apelo nem agravo, persistem, na URSS e entre exilados alemães, rastos frutuosos dessa agitada interrogação teórica. No Congresso dos Escritores Soviéticos de 1934, que proclama uma fórmula cristalizada e monocórdica de realismo socialista⁶⁹, há vozes dissonantes que em breve serão caladas. Nikolai Bukharine, por exemplo, entende o realismo numa base experimental, ajustada às exigências materiais do presente. Bukharine contraria, deste modo, uma orientação primitiva e conservadora que, segundo a sua opinião, empunhava «paus embandeirados de vermelho no âmbito da criação poética» (*apud* Barrento, org., 1978: 19) e

⁶⁹ Sem ter a pretensão, irrealizável e até desnecessária neste trabalho, de aprofundar a concretização histórico-literária do realismo socialista soviético e o seu impacto na literatura brasileira, italiana, portuguesa ou norte-americana, destaco uma definição sumária, formulada por João Ferreira Duarte: «Procuremos elucidar [...] o nexo interno da noção de realismo socialista. Num primeiro momento, ao objecto empírico (os textos) faz-se *naturalmente* aderir uma *ideologia estética*, o realismo; num segundo momento, ao novo objecto empírico — o texto realista — é justaposta uma *ideologia política*[,] o socialismo; num terceiro momento que deriva da conjunção *histórica* das duas imposições anteriores, o objecto é apresentado como modelo ou norma formal à prática e ao conhecimento, aos quais se exige apenas que digam sim ou não, consagrem ou excomunguem.» (Duarte, 1985: 65; itálicos do texto). Sobre este tópico, não esquecer a tese de doutoramento de Margarida Losa (1988) que incide, com grande pormenor, sobre os contextos literários brasileiro, italiano e portugueses.

vituperava cegamente as manifestações *decadentes* do modernismo ocidental, de Proust a Joyce, de Döblin a Dos Passos.

Em paralelo, entre 1935 e 1940, desenvolve-se entre exilados alemães uma intensa polémica acerca do papel das vanguardas e das repercussões das indústrias culturais na reconfiguração da arte contemporânea (Benjamin *vs.* Adorno) e em torno das relações da literatura com a realidade e dos sistemas de representação mais condizentes com as exigências históricas do momento (Lukács *vs.* Brecht). Ao empenho de Lukács em defender (contra as vanguardas) um realismo de herança oitocentista que desse em reflexo a totalidade compreensível do real social responde Brecht, que concebe a literatura como interpelação modernista à contemporaneidade. Para o dramaturgo alemão, o confronto com as técnicas da montagem e da distanciação proporciona ao espectador/leitor uma relação interrogativa com a arte e com o mundo, sem ambição totalizadora nem compreensão transparente e imediata. Saber que a literatura é uma construção mediatizada e fragmentária constitui, na sua óptica, uma etapa didáctica e dialéctica no conhecimento da realidade circundante, caótica, descontínua e em transformação⁷⁰.

É na herança desse modernismo que não sacrifica a arte a utilidades prévias nem se exime ao compromisso ético com a humanidade e com o contemporâneo que José Gomes Ferreira, à semelhança de Mário Dionísio, em *A Paleta e o Mundo* ([1973]: 119), elege Picasso como «o artista paradigmático do século» (Ferreira, 1970: 120). Picasso é o cubista que tomou partido re-inventando a linguagem plástica, como o fez em *Guernica* que levou à Exposição Mundial de Paris de 1937 as dores da Espanha republicana, esmagada em sangue pelos fascismos europeus. Ao enumerar, num fragmento de *Imitação dos Dias* (1966), as suas antigas predilecções modernistas, na música, nas artes plásticas e na literatura, Gomes Ferreira dá do pintor espanhol a imagem do «homem que destrói, em caos, o mundo na cabeça e o

⁷⁰ Sobre esta segunda polémica, vd. os textos de Lukács e Brecht reunidos por João Barrento na antologia *Realismo, Materialismo, Utopia* (1978: 35-64 e 87-132, respectivamente) e também o capítulo «Lukács and Brecht», no estudo de Eugene Lunn (1982: 75-145).

recria em mil direcções divergentes, com dedos de eternidade de infância» (*idem. ibidem*). Segue, então, o princípio modernista da construção do real que, a encerrar o referido fragmento, consubstancia esta definição lapidar: «Em boa verdade, a arte cria o mundo — dá-lhe linhas, *realiza-o, fixa-o*» (*idem. 122*; itálicos do texto). A arte é forma e não a natureza ou a sua alegada cópia em transparência.

Se ponho a par duas obras (as de Mário Dionísio e Gomes Ferreira) de fundo ensaístico ou metapoético, publicadas entre as décadas de 50 e 60, é porque ambas aproveitam a raiz marxista e modernista na prática e na reflexão literárias que fizeram em paralelo. Ao longo de décadas, os dois coincidiram, com diferenças, no pressuposto de que

[...] a militância do artista deveria ser sobretudo (sobretudo, não só) no campo cultural. E que de modo nenhum deveria impedir o artista de dedicar-se ao conhecimento profundo da linguagem específica da arte e seus problemas. Que não havia arte revolucionária sem começar por ser arte. (Dionísio, 1987: 54)

Importa recordar que, no seio neo-realista, acompanhado de perto por Gomes Ferreira, é Mário Dionísio e João José Cochofel quem acrescenta ao debate limitadamente político (sobre o papel do artista e a função social e educativa das obras junto das massas) a esfera estética e poética: aquela que trata da historicidade das formas, da oficina artística e da imaginação humana por elas desafiada e alargada. Ao defender, num artigo seu na *Vértice*, de 1954, que as mãos do artista constroem mundos e sonhos, Dionísio resume o lema de um dos lados do conflito interno que, desde meados dos anos 30, atravessou o neo-realismo (Pita, 2002c: 225-241)⁷¹. Na verdade, em vez de falarmos em fases naquele movimento literário, será talvez melhor

⁷¹ Este artigo (publicado no n.º. 124, Janeiro 1954) suscitará na *Vértice* a contestação de António Vale (aliás, Álvaro Cunhal, então preso), em «Cinco notas sobre a forma e o conteúdo» (n.º. 131-132, Agosto-Setembro 1954), eivada de dogmatismo *realista*: Cunhal virá a rever essa posição, em *A Arte, o Artista e a Sociedade* (1996). Dionísio responde-lhe (no n.º. 133, Outubro 1954), contando com o apoio de Fernando Lopes-Graça (no n.º. 134, Novembro 1954). Um pouco antes, em 1952, decorre a polémica entre João José Cochofel e António José Saraiva, também na *Vértice*. Já em 1943, nas fichas 10-13^A publicadas, na *Seara Nova*, Mário Dionísio tinha dado sinal de tal dissensão ideológica e estética, em confronto com João Pedro de Andrade. Não deixa de ser curioso que, em 1953 e 1954, enquanto se prolonga a discussão entre neo-realistas, a *Vértice* vá reproduzindo nas suas capas eméritos pintores modernistas: Léger, Picasso, Posada, Gromaire ou Portinari.

reconhecer nele dissonâncias constantes, com pesos diferentes ao longo do tempo, com evoluções nas ideias dos seus intervenientes e em função de entendimentos diversos do fundo ideológico marxista que os sustenta. O próprio Alexandre Pinheiro Torres (1983: 10-20) tende para essa leitura histórica, no livro que, não obstante, intitula *O Movimento Neo-Realista em Portugal na Sua Primeira Fase*.

No arranque neo-realista — afirmado inicialmente pelo ensaio crítico e, só depois, pelas obras de Redol, de Soeiro e dos poetas do *Novo Cancioneiro* —, sobressai a concepção especular e culturalizante da obra de arte, patente nos primeiros livros de Alves Redol⁷² e em *A Arte e a Vida* (1941), de António Ramos de Almeida: aquela que, para criar um público novo, de origem trabalhadora, e para assegurar a máxima comunicação no mínimo de artifício, vê na arte o espelho do real. A prática poética e romanesca do neo-realismo não se ajustará, contudo, a este postulado, antes o transforma em verdadeira aporia, pelo que, segundo Rosa Maria Martelo (2004b: 50-61), se aproximará mais da teorização de Mário Dionísio ou de João José Cochofel⁷³.

Embora na margem do movimento e das suas polémicas, dele é precursor e interlocutor mais velho o poeta José Gomes Ferreira, amadurecido no caldo literário da modernidade pós-Pessoa. Leia-se um passo de *Opiniões com Data* (1990), espécie de diário escrito entre 1939 e 1954 e acrescentado de notas datadas entre 1964 e 1968, onde Cochofel transcreve um artigo seu de 1952, publicado na *Vértice*, em debate com António José Saraiva. A nota, acrescentada ao artigo, em 1966, atribui a *Imitação dos Dias* (publicada em 1966 mas escrita desde

⁷² É indesmentível que a palestra «Arte», proferida por Alves Redol, em Junho de 1936, o identifica com os pressupostos do crítico russo Plekhanov (cf. síntese feita por Torres, 1979: 15). Compreende-se que, sob essa luz teórica do realismo socialista, o seu primeiro romance, *Gaibéus* (1939) prescindia de ser literatura para poder documentar as experiências dos trabalhadores numa sociedade capitalista como a portuguesa. Depois disso, Redol amadurecerá paulatinamente o seu pensamento, como comprova o balanço auto-analítico dos prefácios à 6ª. ed. de *Gaibéus* (1965; Redol, 1993: 35-54) e da reedição de *Fanga*, em 1963 (Redol, 1976a: 29-41), e a sua escrita, patente na obra-prima que é *Barranco de Cegos* (1962).

⁷³ Salientando a autonomia da produção literária que vem depois de um já considerável debate crítico, Eduardo Lourenço reconhece no neo-realismo a prevalência de um «*marxismo afectivo*» (1993a: 288; itálico do texto) sobre a doutrinação explícita e que, pelas obras de Redol, Soeiro, Namorado ou Manuel da Fonseca, encontrou eco para além de um público consciente ideologicamente. Para uma leitura dos textos teóricos do neo-realismo português, chamo a atenção para a antologia organizada e comentada por Carlos Reis (1981).

os anos 50) a força de referência e o poder de síntese de Gomes Ferreira acerca da polémica interna do neo-realismo:

Várias vozes, como a minha, se levantavam então contra o simplismo das ideias feitas, contra o dogmatismo dos estribilhos ociosos, contra o conformismo dos lugares-comuns, contra o «calão de cor, mesmo quase verdade», como lhe chamou José Gomes Ferreira na *Imitação dos Dias*. [...]

Permita-se-me que, sem mais comentários e à maneira de epígrafe resuma o cerne da contenda com nova citação da *Imitação dos Dias*. Esta tão profunda sentença, como de costume a fingir de banal: «Ai dos homens que, quando ouvem Mozart, só vêem — até nas árvores, nas brisas e nas flores — casacas rococós, calções de seda, vênias de rendas... em vez de ficarem com os corações mais nus». (Cochofel, 1990: 171) ⁷⁴

Aparentados com Brecht na polémica com Lukács, Dionísio, Oliveira, Cochofel ou Lopes-Graça estão em posição minoritária, mas especialmente activa ao longo da década de 40 até ao início dos anos 50, e sob o estímulo de textos do jovem Marx que lhes chegaram às mãos por via francesa (traduções e textos de reflexão-divulgação: Pita, 2002b: 91) ⁷⁵. Em vez de ser espelho, a paleta figura, no ensaio de Dionísio, a mediação irredutível da arte, os seus modos históricos de produção que são independentes mas não imunes à evolução da sociedade. Não se trata pois de cortar com o modernismo mas de dar-lhe consciência histórica, intervindo na sua esteira. Nesse sentido, para estes neo-realistas, o envolvimento e preparação do público deve

⁷⁴ Em algumas cartas trocadas com João José Cochofel, José Gomes Ferreira expressa uma solidariedade inequívoca a Carlos de Oliveira, em 1949 (transcrevo alguns excertos no capítulo 2: cf. *infra*: 250-251), e, em 1952, ao próprio Cochofel, então em contenda com António José Saraiva. Numa carta manuscrita, de 16 de Outubro de 1952, hoje no espólio literário de Cochofel, reunido na Biblioteca Nacional de Lisboa, escreve José Gomes Ferreira: «Quando vem, por aí abaixo[de Coimbra], para esmagarmos definitivamente as intrigas do Saraiva?».

⁷⁵ Se as tensões internas congénitas ao neo-realismo são resultado de visões diferentes do marxismo (mecanicista-determinista ou historicista), é de especial significado o impacto de textos do jovem Marx, no pensamento de Bento de Jesus Caraça e nos seus companheiros neo-realistas mais heterodoxos (Pita, 2002b: 59-91). Um deles, Mário Dionísio, recusa o primado do conteúdo sobre a forma e propõe que a arte seja dimensionada não como derivado programático mas como fenómeno transfigurador de linguagem inscrito no social e na história. Assim o leva à prática na sua actividade de artista plástico, de conferencista e de impulsionador das Exposições Gerais de Artes Plásticas, desde a sua primeira edição em 1946. Assim o defende no volume I de *A Paleta e o Mundo*, onde fala da «[t]ransformação prodigiosa da realidade numa nova realidade, metamorfose triunfante em que a realidade se alarga nas mãos de um homem que de um material mudo extrai um novo material que fala. Que muda árvores em estátuas. Que cria o seu próprio mundo.» (Dionísio, [1973]: 110).

começar pela compreensão de que a arte não reflecte o real: ela tem não apenas autonomia mas igualmente força emancipatória e progressiva porque deforma e revela zonas inexploradas do real⁷⁶.

A claustrofobia salazarista, os constrangimentos do frentismo cultural (nomeadamente os de origem partidária) que determinaram o neo-realismo e a incompreensão do modernismo por parte de quem se formara no cânone oitocentista e aplicava esquematicamente a noção de progresso ao domínio da arte — arte nova para novos protagonistas sociais —, todos estes factores conjugados não permitiram alcançar uma plataforma de entendimento e o apuro conceptual de síntese no seio neo-realista. Convergiam todos os neo-realistas na necessidade de uma intervenção social activa do artista e num democratismo cultural, sem chegar a acordo «sobre quem seria o seu público-alvo e de como se deveria escrever para esse mesmo público, caso ele fosse definido» (Losa, 1999: 185). É o que muito justamente preconiza Margarida Losa. No entanto, antes que se deslaçasse a sua coesão de movimento literário, o neo-realismo dos anos 50 alcança, entre os seus melhores ficcionistas, a começar pelo pioneiro Alves Redol, um amadurecimento assinalável até porque absorve os contributos da psicanálise, do existencialismo e da exigência formal modernista (Ferreira, 1992)⁷⁷.

Pode parecer exagerado o espaço que dedico ao neo-realismo para falar de José Gomes Ferreira que não é um neo-realista mas cuja militância cultural ganhou projecção entre

⁷⁶ Só por estas reflexões se vê como é rígido defender a dissensão absoluta entre neo-realistas (dados como um bloco uniforme) e surrealistas, como Cesariny, que, a partir de 1945, se demarcam esteticamente daquele movimento, na altura hegemónico no panorama cultural português. No ponto 4.2.2. desenvolverei um pouco este tópico histórico-literário, a propósito das marcas surrealizantes de José Gomes Ferreira.

⁷⁷ O estudo de Ana Paula Ferreira sobre Alves Redol ajuda a compreender essa renovação do romance neo-realista em que se notabiliza obviamente Carlos de Oliveira (em *Uma Abelha na Chuva*, 1953 e pela reescrita posterior da sua obra, a partir dos anos 60). Marcas desta metamorfose são a descentralização da voz e da perspectiva narrativas e a deslocação das tensões ideológicas e sociais para o drama psíquico das personagens. Não sendo uma mera importação dos heróis positivos soviéticos e do ambiente intelectual e literário dos anos 30, o neo-realismo apropriou e superou a tradição romântica (incluindo a camiliana) e re-inventou a paisagem e o povoamento portugueses. Por isso, os ficcionistas do neo-realismo contribuíram, pela sua parte, para que a literatura portuguesa ganhasse a *desenvoltura* formal e moral (com a entrada forte do erotismo e até do humor) que Eduardo Lourenço (1993b: 255-268) reconhece em Agustina Bessa-Luís, Maria Judite de Carvalho, Cardoso Pires, Augusto Abelaira ou Almeida Faria.

as suas amizades neo-realistas. Foram Carlos de Oliveira e Joaquim Namorado que o convenceram a publicar finalmente um livro, em 1948 (*Poesia-I*), numa edição de autor, incluída na colecção «Sob o Signo do Galo» que aqueles escritores animavam. Foi ainda Carlos de Oliveira que convenceu Gomes Ferreira a publicar *Poesia-III*, em 1961, e a concorrer ao Prémio da Sociedade de Escritores, que veio a ganhar no ano seguinte (Ferreira, 1970: 165-166). Além disso, Cochofel, Dionísio, Oliveira entre outros foram, durante anos, seus companheiros de tertúlia de café e, por esse motivo, enchem muitas páginas de *Imitação dos Dias* e de *Dias Comuns*. Tal fraternidade não obsta, entretanto, a que o universo de escrita de José Gomes Ferreira seja perspectivado na relação com uma geração mais nova que sedimenta o modernismo e que, como ele, reafirma a especificidade da palavra poética e a fidelidade ao humano: Jorge de Sena, Ramos Rosa, Eugénio de Andrade, Sophia, Nemésio, mas também Cesariny e os poetas da revista *Árvore* e da *Távola Redonda*. Creio, todavia, que é da máxima pertinência ter em linha de conta não só o frentismo cultural que o neo-realismo conseguiu construir, assim como tópicos marxistas e modernistas sobre a arte que José Gomes Ferreira explorou na sua obra e que debateu com os seus amigos neo-realistas.

Nos anos 50, que trazem em força a Guerra Fria, afirma-se entre nós uma «geração dividida» (a expressão é usada por David Mourão-Ferreira, em 1960: *apud* Martinho, 1996: 14), com formas diversas de lidar com o salazarismo, desde o alheamento condescendente ao compromisso de resistência. Em todo o caso, na sua grande maioria, impera um oposicionismo democrático, mesmo que em ruptura com os neo-realistas, protagonizada pelos surrealistas ou, num contexto cultural diferente, pela revista *O Tempo e o Modo*, a partir de 1963.

A nota modernista do salazarismo (e o respectivo encaixe de prestígio por parte do regime, nos anos 30) é abafada, na década seguinte, por uma contracultura literária e plástica alinhada à esquerda. É ela que, de certo modo, como bem regista Eduardo Lourenço (1993a: 287-290), chega vitoriosa ao 25 de Abril, sob o impacto do imaginário militante do

neo-realismo. Esgotado há muito esse movimento, persistem em 1974 a projecção social e as obras que, entretanto, cada um dos neo-realistas ou dos seus amigos foram publicando individualmente. As *Canções Heróicas* de Lopes-Graça ou a eleição de José Gomes Ferreira, em 1973, para a presidência da Associação Portuguesa de Escritores são indícios interessantes da longevidade e do prestígio resistencialistas que, ao longo de quase meio século, quis cruzar a cultura e a política, num propósito em larga medida compreensível pelo contexto ditatorial.

À recepção entusiasmada dos leitores dos anos 70 sucedeu, em contraste, o esquecimento e a simplificação da obra tanto do *poeta militante* como de outros neo-realistas, com excepção de Carlos de Oliveira, o mais complexo, desafiante e heterodoxo de entre eles. Tal mutação sócio-literária resulta, entre muitos outros factores, da dificuldade, hoje hegemónica no campo literário português, de conceber a conjugação entre militância e autonomia artísticas e de a ver ligada a uma atitude melancólica e à escrita autobiográfica. Esse é o grande *enigma* do autor José Gomes Ferreira que tentarei estudar ao longo deste trabalho.

1.3.3.

O anjo melancólico da literatura

Num fragmento das suas *Memórias*, datado de 30 de Janeiro de 1911, Raul Brandão retrata assim, a traço afectivo, o poeta Gomes Leal:

Janota e coçado, com uma flor na botoeira e a fumar um charuto de dez réis, aí vai o poeta Gomes Leal. Quem não viu noutro tempo este homem extraordinário, não conheceu um verdadeiro, um autêntico poeta satânico. Passou nas ruas de chapéu alto, falando com intimidade às estrelas e tocando no céu com as guias do bigode. Escreveu as páginas das *Claridades do Sul*, da *Traição* e do *Anti-Cristo*. Viveu alheado, como é indispensável a quem convive todo o dia, tu cá, tu lá, com o sonho. Cantou a plebe, destruiu os deuses, arremessou

sarcasmos aos banqueiros, satirizou o grotesco, e tocou-nos ombro com ombro, apontando altivo o cravo vermelho da lapela:

—Amigos, as flores são as condecorações dos poetas! (Brandão, 1998: 82)

Escolho este retrato brandoniano por ele poder ser um emblema do poeta melancólico, ao cruzar a marginalidade e a subversão da ordem estabelecida, a iluminação genial e trágico-grotesca, numa combinação bastante familiar à modernidade estética. É no quadro desse tempo histórico que me interessa perspectivar a melancolia em imagens culturalmente influentes dos artistas e dos poetas em particular, para enquadrar a questão no que respeita a José Gomes Ferreira.

Para chegar a essa confluência histórica, não esqueço, porém, que a categoria filosófica, psicológica e estética da melancolia remonta ao renascimento, quando, por força do humanismo neoplatónico de Marsilio Ficino, na Itália, e de Agrippa de Nettesheim, na Alemanha, ela foi assumidamente vista como fonte de criatividade e genialidade artísticas, favorecida pelo mais nobre e sombrio dos planetas, Saturno. Tal correspondência entre a melancolia e Saturno era, entretanto, a decorrência natural da que, na Idade Média, os tradutores árabes de textos da Antiguidade grega haviam estabelecido entre os planetas e os humores. Para trás ficava a exasperação melancólica do amor cortês e a penalização medieval da acédia e da demência que, é preciso sublinhar, coexistiu com a ideia de que, nas experiências místicas, a melancolia podia ser uma via de acesso a Deus (Hersant, 2005: 58). Num estudo já clássico dedicado a este assunto, Klibansky, Panofsky e Saxl (1989: 91) não deixam de filiar a concepção humanista da melancolia em Aristóteles e no acidentado caminho que assegurou à cultura grega a sobrevivência parcelar na cultura medieval, sobretudo por intermediação árabe. Um dos *Problemata* (XXX, 1), atribuído a Aristóteles ou a um dos seus discípulos, refere a explicação fisiológica que os médicos gregos atribuíam à melancolia mas não deixa também de relacionar a bÍlis negra (um dos quatro humores que participam no corpo e na psique humanos

e que figura o estado melancólico: *melas*, *melanòs*-negro e *kebolê*-bílís) com a eminência de homens excepcionais, como heróis, estadistas, poetas e outros artistas⁷⁸.

Se avançarmos até ao século XVI, sobrepõem-se as marcas da angústia, da perda e da loucura ao que, em *De Vita Triplici* (1482), Marsilio Ficino definiu como o heroísmo criador da melancolia, generoso para com artistas, embora passível de exercer influência nefasta sobre os humanos normais (Klibansky, Panofsky e Saxl, 1989: 405-432). Na herança de uma tradição icónica desenvolvida desde o fim da Idade Média, o geómetra melancólico e visionário de Dürer (em *Melencolia I*, 1514) constitui a alegoria e o paradigma da criação, ao estar envolvido por uma sombra pesada de sofrimento (*idem*: 90-105) que, depois, será comum a muitas *personae* criadas por autores maneiristas. Basta lembrar o protagonista shakespeariano de *Hamlet* (1600-1601) para encontrarmos um símbolo maneirista da melancolia, da imaginação superior e do excesso de lucidez pelo desconcerto do mundo. Um exemplo similar revela-se na errância angustiada e saudosa de Camões, que Aguiar e Silva vê especialmente representada nas canções IX e X da sua lírica (Silva, 1994b: 209-228). É essa a doença congénita ao homem que, em vez de exorcizar, Robert Burton glorifica, apesar de tudo, numa obra, *Anatomy of Melancholy* (1621), que assinala o regresso à concepção médica daquela afecção (Arikha, 2005: 232-240). No entanto, esse é o tempo em que a melancolia designa uma meditação não sobre o acto criativo mas sobre a morte, aparentando-se as obras a verdadeiros *memento mori*.

Em síntese, identifica-se uma linha diacrónica do tema e da iconografia melancólicas que desaguam no estereótipo romântico do poeta genial, antecipado pelo que Diderot descreve como fraqueza física e intelectual de todo aquele que se refugia na natureza ou nas ruínas para escapar a um mundo estranho (Faroult, 2005: 279). Quando se chega a

⁷⁸ Neste texto do século II a.C. atribuído a Aristóteles, a melancolia surge ligada ao génio e à loucura, longe do tom condenatório de Platão, na *República* e em *Íon*. Começa aí a longa história da melancolia criadora: «Why is that all men who have become outstanding in philosophy, statesmanship, poetry or the arts are melancholic, and some to such an extent that they are infected by the diseases arising from black bile[...]?» (in Radden, org., 2000: 57). Já as expressões artísticas da melancolia remontam, segundo Alain Pasquier (2005: 38-43), às estelas funerárias áticas onde se pode reconhecer a pose do melancólico, prostrado e com a mão a apoiar o queixo, mergulhado numa meditação dolorosa, que a iconografia renascentista fixará muito claramente. As epopeias homéricas constituem outro marco para a melancolia, através da imagem do sofrimento ou da nostalgia de heróis (Aquiles e Ulisses, em particular), sujeitos à desgraça diante dos deuses.

meados do século XIX e a melancolia se converte cada vez mais, por força do discurso médico, numa patologia depressiva da mente, ela é ainda um conceito suficientemente flexível para poder dar conta do caso especial do artista-génio: o solitário dividido entre o desejo e a impossibilidade, possuído por uma imaginação ardente e inconformada, no risco de, à imagem de Fausto, perder o controlo sobre as suas energias mentais.

Longe de ser linear e unidireccional, o facto é que a partir do renascimento dá-se uma mutação radical nas instituições e nas mentalidades que assegura a base antropocêntrica e racional do sujeito moderno. Nesse longo e vasto processo histórico, o artista deixa de cumprir as funções sociais do artesão e passa a ser um humanista das artes liberais, agraciado com a *virtus* e com a autonomia criadora, lembrada na forma da biografia (caso das *Vidas de Artistas*, de Giorgio Vasari, 1550) ou confirmada nos tratados de arte. Albrecht Dürer ou Miguel Ângelo assinalam, por seu turno, a importância do auto-retrato de artista que assim os põe a par dos seus mecenas e reivindica para a sua actividade as exigências de um aprendizado (Barker, Webb e Woods, 1999: nomeadamente 7-25).

Com o romantismo, o apuro da técnica terá, todavia, a rivalidade de um outro valor, o de que a obra emana do autor e é a sua mais acabada expressão temperamental. Na verdade, pelos finais do século XVIII, a autonomia do patrono aristocrático liberta o artista na sua produção e o risco de marginalização social, a que muitas vezes se sujeitava, é simbolicamente compensado pela distinção de estar acima da restante humanidade e de revelar autenticidade e originalidade no que cria. Com estas características garante o seu lugar à parte, num tempo em que as obras são, cada vez mais, um produto de troca comercial. Evidenciar a *aura* das obras de arte, certificada pelo nome e pela assinatura do seu criador, acaba por ser, na leitura de Emma Barker (1999: 187-191), a resposta necessária às exigências de um mercado cada vez mais competitivo, em particular no domínio das artes plásticas.

O percurso histórico que até agora fiz pelo estatuto social e pelas imagens do artista desde o renascimento peca necessariamente pelo excesso de síntese e de simplificação.

No entanto, creio que ele carrega elementos suficientes para enunciar, agora, a aliança forte e problemática entre a melancolia e as representações e funções colectivas daquela personagem tão determinante na modernidade. Não se trata apenas de uma mera questão de papel social mas da criação de um verdadeiro estatuto de *persona*, dando lugar a muitas personagens literárias em concreto. A tipificação melancólica do poeta segue, portanto, um rumo cada vez mais nítido que desagua no limiar do século XIX, a um passo de se constituir a autonomia do campo literário, com repercussão, por exemplo, nas figurações, nos ícones e nos emblemas do escritor e da criação literária. Esse é o contexto da industrialização literária e da massificação de um público novo e burguês que terá, como nos lembra Pierre Bourdieu (1992), o contraponto resistente de uma arte minoritária que se quer autónoma nas suas finalidades e no seu funcionamento.

Curiosamente, é na primeira metade de oitocentos que encontra terreno fértil o motivo do sacerdócio das letras, a prolongar o mito do poeta romântico como titã ou mago, rebelde e altivo, e cuja sensibilidade exaltada se vota ao sonho, à imaginação e às trevas interiores. Lendo, *verbi gratia*, Balzac, em *Illusions Perdues* (1837), ou Garrett, em *Viagens na Minha Terra* (1846), tomamos a temperatura dos desajustes do mundo literário naqueles *anos de prosa* burgueses. Ao escritor cabe idealmente a distinção de ser um pedagogo da civilidade, um construtor da pátria a haver, como o são, entre nós, Herculano ou Garrett. Esse constitui o ideal da nossa incipiente esfera pública burguesa, onde devia sobressair um cidadão capaz de actuar com motivação esclarecida e judiciosa; só que, como nunca até então, o facto literário ganha projecção na sociedade, graças à imprensa e ao teatro comercial: é aí que os grandes géneros da revolução romântica (o romance e o drama) se popularizam na versão do romance-folhetim e do melodrama.

Entre o desafio idealista e a realidade prática, o século XIX denuncia o que Paul Bénichou (1973: 473), com condoído desalento, chamou a falsa sagração do escritor. Com efeito, há incongruência entre, por um lado, a adoração reinante da mercadoria e da moda e,

por outro, a pretensão espiritualizante do escritor, no seu desempenho formativo e crítico da sociedade. Em todo o caso, quem publica tem quase sempre de se confrontar e viver com as leis (não necessariamente impuras) da publicidade, na sua dupla acepção: a exposição pública mediatizada e a escrita *industrializada*, paga pelos jornais e ao gosto do público. A essa realidade vai Fialho de Almeida buscar a razão do tom ressentido de muitas crónicas suas (cf. a este propósito M^a. Manuela Almeida, 1996: 128-140): em fim de século, o autor de *Os Gatos* (1889-1893) lamenta o esvaziamento da idealização romântica da literatura, que, não obstante, se afirmou como instituição por entre as contradições da sociedade oitocentista.

Nesta conformidade, não admira que sejam recorrentes na produção literária da época os temas e os heróis do tédio, do *spleen* e do *mal du siècle*. Sem falar nos homens fatais inventados por Byron ou Goethe, a desmesura incompreendida de Julien Sorel, em *Le Rouge et le Noir* (1830), ou de Carlos nas *Viagens* (1846) não dispensa tanto a energia convulsiva da intimidade *versus* esfera social, como a lucidez irónica sobre o mundo e sobre si próprio. Elevados pela predestinação e melancolia, estes heróis românticos vivem conscientes da tensão irresolvida que os faz, entre o absoluto e o relativo, entre si e o outro de si que é, afinal, o génio que os desdobra e atormenta (Abastado, 1979: 45). O exercício ágil da ironia será a confirmação, no acto discursivo, desta dispersão autoconsciente da subjectividade, a corroer ameaçadoramente a coesão das personagens do romantismo literário.

Explorados em biografias, ensaios e *personae* romanescas ou poéticas, o dândi e o palhaço serão figuras intermédias nesse arco histórico que chega ao primeiro modernismo, em formas-*cliché* mais ou menos banalizadas, sobretudo no caso do dândi. Nos meados de oitocentos, o dândi manifesta, como personagem literária de Wilde, Musset ou Baudelaire, como também de Eça de Queirós, Gomes Leal, António Patrício, Manuel Laranjeira, António Nobre ou Sá-Carneiro, a revolta, o desespero geracional, a solução cínica perante a mediocridade burguesa, utilitária e reificada. Não se trata forçosamente de um retrato de artista, se bem que haja contaminações entre esse ícone social e as figurações de autor que a obra

daqueles autores potencia. Tanto assim é que, com desolada hiperconsciência, o dândi acaba sendo a imagem fragmentada e cindida dos tempos finisseculares: «[...] nele se conglomeram interior e exterior, sobriedade e provocação, impertinência e simpatia, ocultação e exibicionismo, masculino e feminino, efêmero e eterno.» (Gil, 1996: 16). No lugar do heroísmo e da identidade agigantada ficam uma máscara opaca e uma pose bloqueada. Vale a pena dar de novo a palavra a Cristina Gil para avaliarmos a que ponto a sedução do dândi faz desmoronar o sujeito racional e cartesiano:

[...] ao pretender evitar o olhar curioso que invadira a sua intimidade, o dândi obtém um efeito perverso, revertendo sobre si próprio o efeito medusante que procura ter sobre os outros. A essência do «eu» dândi é, então, reduzida à manifestação constante da incerteza, abrindo-se uma brecha no aparentemente sólido «edifício» do dandismo; ao mutilar o seu mundo interior em qualquer contacto com o exterior, o dândi acaba também por impedir a si próprio o acesso à essência do seu ser [...] (*idem*: 241)

Jean Starobinski (2004) salienta no século XIX francês o mal-estar com o corpo, dividido entre a ânsia de evanescência e o desejo da sua materialidade, pesada e condenada: são disso emblema a mulher fatal, a *cocotte*, a dançarina ou a actriz (como a Fanfarlo, de Baudelaire) e o dândi. Este último esforça-se por «transcender le donné contingent de l'existence corporelle» (Starobinski, 2004: 53), pelo artifício da *toilette* que o torna incoincidente com a sua presença corporal, «à l'état du spectre» (*idem*: 54). Ao longo do século XIX, muitas foram as leituras literárias desse tipo social. Baudelaire e Wilde deram força alegórica ao dândi, pondo-o em paralelo com o poeta, na busca dilacerada da liberdade, da beleza e da sua identidade; na aversão à mediocridade burguesa; e na atitude cinicamente exilada e quase suicidária. A sociedade é o espelho da sua alma demoníaca e só ocultada pela máscara do fútil e do efêmero⁷⁹.

⁷⁹ Segundo Favardin e Boüexière (1988: 16), a passagem para o século XX foi esgotando (sem extinguir) a força de sedução do dândi, tendo ele sido relevante entre as estéticas decadentista e até modernista: o novo século seria, acima de tudo, votado à recriação da imagem do *clown*, acrescento eu, com base no ensaio de Jean Starobinski (2004) e no catálogo *La Grande Parade. Portrait de l'Artiste en Clown*, organizado por Jean Clair (2004). Favardin e Boüexière (1988) cobrem o arco temporal, entre decadentismo e modernismo, através dos exemplos do

Neste mundo crepuscular, as roupagens diletantes do dândi têm a companhia do poeta-palhaço que, na sua eleição e isolamento, não se põe radicalmente acima do mundo. Na verdade, o seu trágico-grotesco não lho permite. A lembrar o velho saltimbanco de *Le Spleen de Paris*, de Baudelaire, K. Maurício é, em *A Morte do Palhaço* (1926)⁸⁰, a máscara do fingimento autoral de Raul Brandão e corresponde ao *clown*, «símbolo» — nas palavras de Vítor Viçoso — «da irrisão da vida, uma hipérbole trágico-grotesca do olhar finissecular sobre a natureza humana e a condição do esteta numa sociedade burguesa» (1999: 116). Importa, todavia, anotar uma observação: estando contíguo ao «enxurro humano» (Brandão, 1984: 54), que invade o mundo com a sua dor, o palhaço brandoniano parece um anjo caído que adopta uma posição insurrecta. Exemplo disso é o retrato de Gomes Leal que transcrevi, em parte, no início deste subcapítulo. Nele se reúnem justamente alguns toques de dandismo e a máscara de um *clown* que o confirmam como eleito do sonho, fora da mecânica utilitária e materialista da sociedade.

Deixo por agora em suspenso esta questão, a que regressarei no capítulo 3., não sem antecipar que o esboço brandoniano de Gomes Leal será uma espécie de fertilizante para inúmeros retratos de artistas e para o próprio auto-retrato de José Gomes Ferreira⁸¹. Clivado entre os *dias comuns* da cidade e o mundo das sombras interiores, o poeta-autobiógrafo desdobra-se em duplos de vária sorte — no vagabundo que ciranda pela Lisboa nocturna e no «ente espectacular» (Ferreira, 1979: 42) e monstruoso, que se revela a cada momento de exibição narcísica —, compondo «a face dramatizada do *eu* que se dá a ver no mundo dos outros [...] remetida para um *outro eu*, uma sombra vinda das profundezas da infância» (Morão, 2000b: 26; *itálico do texto*). Pela leitura das suas obras será possível seguir alguns trilhos

protagonista de *À Rebours* (1884), de Huymans, até à personagem proustiana de Marcel. Com idêntica circunscrição histórico-literária se faz o estudo de Ana Cristina Gil (2003), centrado na literatura portuguesa, desde Gomes Leal, Eça e Nobre até Mário Sá-Carneiro, em *A Confissão de Lúcio* (1914) e *Indícios de Ouro* (1937).

⁸⁰ *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore* (1926) constitui a 2ª. ed. refundida de *História dum Palhaço. A Vida e o Diário de K. Maurício* (1896). Voltarei ao tópico literário e artístico do *clown*, no capítulo 3. (ponto 3.2.2.).

⁸¹ Sublinho o eco de Gomes Leal desenhado por Brandão nesta evocação de *Imitação dos Dias*: «[...] Gomes Leal, que tantas vezes vi, coberto de flores, no Jardim dos Anjos, janota andrajoso e feliz» (Ferreira, 1970: 172). Em Gomes Ferreira, os retratos de artistas, companheiros ou mestres, têm inevitável comunicação com os seus vários auto-retratos de artista, como terei ocasião de aprofundar no ponto 3.4.2.

histórico-literários que chegam a José Gomes Ferreira e que revertem a favor da sua composição de poeta melancólico que enfrenta o tempo, a memória e a morte e que se inventa, sozinho em palco, no acto de (se) escrever.

Retomo, então, o fio condutor da modernidade estética e das suas manifestações de melancolia para as quais existem dois eixos maiores de definição: a cidade e a história. Avanço desde já para a primeira, que constitui, sem dúvida, o lugar maior da experiência humana neste período histórico do Ocidente.

Na verdade, é de extrema relevância o papel da paisagem urbana na definição da identidade moderna, fragmentária, caleidoscópica e melancólica. A cidade literária constrói-se no fascínio perturbado pelo anonimato da multidão e pela vontade de resgatar a beleza e a individualidade no anódino e no transitório, multiplicados em larga escala nas figuras e nos objectos urbanos. Basta recordar, a este respeito, o ensaio de Baudelaire *Le Peintre de la Vie Moderne* (1863). Quer isto dizer que o sujeito moderno introduz o tempo pessoal e interior na cidade por onde anda, impregna-a sensorial e imaginariamente, diluindo as fronteiras que o separam dela, construindo dentro de si os mapas possíveis para se orientar nesse labirinto. É uma paisagem composta de dentro para fora, transformada, nas palavras do diário de Amiel, em autêntico *estado de alma*. João Barrento é, aliás, muito claro ao descrever a tessitura fenomenológica que invade o mundo urbano, a partir de Baudelaire:

A marca da modernidade é uma e sempre a mesma: o objecto é assimilado à imaginação do sujeito criador, a cidade torna-se translúcida, o que num caso era quadro de superfície surge como um palimpsesto em que o verniz espesso das linguagens próprias impregna silhuetas de torres e labirintos de ruas, fazendo ressaltar na sua trama conexões profundas. (Barrento, 1987: 86)

Os becos melancólicos da cidade ocidental de Cesário, a intermitência sonhadora e dolorosa de Bernardo Soares, à janela do escritório, são modos de escrever essa cidade, injectando-lhe o sentir e o pensar, marcando nela um olhar e um corpo em deambulação que se entrega à *rêverie*

sobre o real. O *irreal quotidiano* de Gomes Ferreira é filho deste lugar urbano, vivido e sonhado por dentro, e radica naquelas referências da modernidade literária.

Para hoje nos darmos conta da relevância melancólica da cidade não foi pequeno o contributo de Walter Benjamin, com o seu estudo agudo e fulgurante de uma era que Baudelaire simboliza. Abreviando um pouco, direi que a proposta benjaminiana, feita num texto como «Paris do Segundo Império em Baudelaire» (escrito em 1938) e no *Projecto das Passagens* (composto por textos escritos entre 1928-1940, mas publicados postumamente em 1982), qualifica a experiência parisiense como intrinsecamente melancólica. Para Benjamin, sendo Paris a cidade capitalista por excelência, ela mostra-se necessariamente alienada, alucinada pelo *fétiche* da mercadoria e da moda. Prova disso são as galerias comerciais e as exposições universais aonde os burgueses rumam em peregrinação, entre o deslumbre e o tédio.

É dentro desse mundo envidraçado das montras que o *flâneur* passa o dia. Perdido na multidão e ao abrigo dos olhares, ele procura contrariar o *spleen* e, em vão, alcançar a visão imprevista de uma paisagem viva, de um rosto verdadeiro. Vai «fazendo botânica no asfalto», como sintetiza a metáfora de Benjamin (1998a: 50) no capítulo expressamente dedicado a esta personagem do ensaio «Paris do Segundo Império em Baudelaire». No fundo, o *flâneur* deslumbra-se com o véu superficial da paisagem urbana: segundo Maria João Cantinho, «dissimulando-se no objecto da sua observação, o *flâneur* move-se atraído eroticamente pelo objecto do seu desejo, aspirando a uma fusão cósmica pela qual anseia» (2002: 115), no meio da multidão. Sem ter verdadeira consciência disso, ele é uma personagem alucinada que vive num abismo sem estrelas. Pese embora a fantasmagoria nascida da sua empatia pelos objectos, o *flâneur* tem algo de esteta contemporâneo quando deambula pelas ruas, inclusive noite dentro, *ao gás*, como Cesário em «O sentimento de um ocidental». Manifesta prazer na forma inebriada como se dá às mercadorias, aos estímulos das ruas, à repetição incessante e volátil das imagens, como se olhasse para um panorama de Daguerre. Assim protagoniza, involuntariamente, a

subjectividade moderna, moldada pela tecnologia que impõe, na dobra do século XX, uma nova cultura visual e auditiva, industrializada e massificada⁸².

O *flâneur* é um burguês ocioso (Benjamin, 1998a: 56) e não o esteta propriamente dito. Falta-lhe, acima de tudo, o olhar crítico sobre o mundo seu contemporâneo, à semelhança do que tão subtilmente faz Charles Baudelaire. Maria João Cantinho volta a ser-me prestimosa no esclarecimento da reflexão de Benjamin sobre aquele autor francês, paradoxalmente sugestionado pelo apelo erótico e pelo *spleen* da multidão. Daí que o projecto poético de Baudelaire (segundo Benjamin) passe por

[d]estruir o véu que recobre a multidão, mostrando-a, não no seu aspecto onírico, fantasmagórico, mas como a massa humana, palpitante, reproduzindo-se infernalmente e sem espaço para a individualidade humana [...]. (Cantinho, 2002: 115)

O poeta baudelaireano recolhe os despojos urbanos, tenta decifrá-los e soma a tudo isso a lucidez saturnina, boleada pelo tom cínico e sarcástico. Leva à prática o passatempo por excelência do melancólico, figurado desde a *Melencolia* de Dürer: o de coleccionar, sem fim, memórias, rostos, objectos, imagens e de viver o gosto amargo da solidão, à revelia e ao abrigo dos outros⁸³. A miséria humana, o ar brumoso, o céu baixo e a chuva glacial dão cenário a um universo de exílio perante o qual se reage com torpor e até com inércia moral. Ross Chambers reconhece em tudo isso a «cólera vaporizada» (1987: 39) de Baudelaire, aliás comum a Flaubert, e cuja eficácia demolidora, do ponto de vista moral, tem um excelente indício nos processos

⁸² Sobre esta matéria, deixo a indicação, que retomarei no ponto 4.1.1., de um estudo de Jonathan Crary (2000). Com base em obras de Manet, Seurat e Cézanne, Crary articula a modernização da subjectividade (e das respectivas expressões de criatividade) e o peso determinante dos meios técnicos na revolução sensorial e artística, em curso nos anos de 1880 a 1905, no momento em que se acelera para a arte a era da sua reprodutibilidade mecânica.

⁸³ Jean Clair caracteriza o gesto coleccionista como uma prova de melancolia do saber (Clair, 2005: 202) e de uma vontade consciente de reunir todas as peças de um mundo impossivelmente concluído: «Collectionner est un passe-temps mélancolique. Mélancolique le projet d'assembler des objets que l'on croit précieux pour, comme dans une *vanitas*, en faire ensuite une représentation du détachement, c'est-à-dire de ce moment de désarroi où l'on se soustrait au temps et à l'espace ici-bas pour mesurer un espace et un temps autres. Mélancolique cet effort de tout réunir, poussé qu'on est par une *horror vacui*, et découvrir ensuite qu'il est sans objet et sans fin. Manquera toujours la pièce avec laquelle pareille collection pourrait se clore, pareil amas de sable dans le sablier se réduire à son dernier grain.» (*idem* : *ibidem*).

judiciais de que foram objecto, em 1857, *Les Fleurs du Mal* e *Madame Bovary*. A ironia dúplice e dialógica da escrita de ambos é claramente uma forma distanciada de absorver, respectivamente, a banalidade idiota de Charles Bovary ou a alienação burguesa dos *boulevards* parisienses e dos interiores domésticos, saturados de objectos. No poema de Baudelaire «Au lecteur», a acusação nele formulada não deixa de ser uma denúncia violenta da hipocrisia social que o leitor personifica no seu tédio. A hipocrisia revela-se mascarada pelo poeta, irmão inimigo desta atitude burguesa:

C'est l'Ennui! — l'oeil chargé d'un pleur involontaire,
Il rêve d'échafauds en fumant son houka.
Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat,
— Hypocrite lecteur, — mon semblable, — mon frère! (Baudelaire, 1989: 28)

Em simetria com a displicência amoral, que um leitor dextro lê como cólera dissimulada, Baudelaire desvela a marca do remorso camuflado e da melancolia de quem segue os convites à viagem, procura as correspondências do universo e anseia por vastos pórticos, mais ou menos exóticos. Afinal, a cólera é aparentada, na etimologia, com a melancolia que foi concebida, pelos físicos antigos, como a invasão do cérebro por vapores vindos de zonas inferiores do corpo: segundo eles, com ela era atingida a razão humana, caída na angústia, na prostração e no sentido da perda.

É justamente este terceiro sintoma (o sentido da perda) que Sigmund Freud sistematiza e interpreta, num ensaio intitulado «Luto e melancolia» (in Radden, org., 2000: 283-294), de 1917, na esteira do nascimento, então recente, da psicanálise e de um discurso de séculos sobre a melancolia. Descreve-a Freud como uma desordem narcísica, motivada pela perda do objecto amado e que leva à projecção em si do ressentimento e da agressão daí advenientes. Como estado patológico, a profunda identificação do melancólico com esse outro desaparecido, chega ao ponto de uma incorporação do outro em si, da perda de interesse pelo mundo e até da inibição de qualquer actividade (Agamben, 1981: 46-48).

Essa clivagem e identificação simultâneas com a alteridade parece metaforizar o lugar do sujeito moderno, consciente dos limites da linguagem com que diz o mundo e da sua radical inscrição na história. Detenho-me primeiro na questão da linguagem. Em *Modern Poetry and the Idea of Language*, Gerald L. Bruns (2001: 189-205) avisa-nos que o século XX tem em Mallarmé uma referência do pensamento linguístico mais deceptivo e formalista, em resposta à crise do poder mimético da linguagem. O poeta tem de trabalhar com uma luz chamada palavra que é arbitrária e destituída de poder representativo, de tal modo que isso leva a um luto impossível de ultrapassar, sob a luz de um autêntico *sol negro*. Esse oxímoro dá, aliás, título ao ensaio *Soleil Noir* (1987), de Julia Kristeva. A certo passo da obra, Julia Kristeva pega na argumentação acima enunciada sobre a linguagem para descrever o traço melancólico e inumano da modernidade pós-1945 (Kristeva, 1987: 264-265). Beckett serve à ensaísta para exemplificar esse *estado de alma* no desejo do silêncio que o dramaturgo formula em várias peças suas. Não será de grande pertinência entrar aqui nos pormenores do foro psicanalítico com que Kristeva estuda o fenómeno da melancolia, em dívida a Freud e Lacan. Interessa mais, com certeza, anotar a ressalva da ensaísta, quando reconhece que as criações artísticas e literárias, como as de Marguerite Duras (*idem*: 227-265), oferecem uma solução sublimatória (e não apenas catártica) que vai além dos constrangimentos da sintaxe e da significação linguísticas, graças à melodia, à prosódia, à polivalência semântica e à paródia.

A concepção intransitiva da linguagem na sua função representativa do mundo não é, contudo, a única possível na reflexão linguística do século XX: essa é a opção dos formalismos e dos estruturalismos que contrastam com outras concepções teóricas que pensaram a ligação da palavra ao mundo, a começar por Bakhtine e pelos teóricos da enunciação e do discurso. Ainda assim, a modernidade define-se pela ideia da ausência de uma *mathesis* única que ordene os elementos diversos do real numa totalidade inteligível. O reverso dessa ambição inalcançável é a angústia da incompletude de toda a experiência e do sujeito que

se expressa em soluções textuais fragmentárias, obrigando a um protocolo de leitura exigente e criadora (cf. Barrento, 1996a: 33-45 e Eiras, 2004: 15-62).

Agora é a vez de me concentrar na melancolia como manifestação do ser histórico moderno. Insisto nesta ligação não só pelo facto de a modernidade corresponder a uma crescente desagregação do sentido da eternidade e à voragem dessacralizada do tempo humano e quotidiano. Naturalmente, essa aceleração temporal exigiu a muitos pensadores e criadores que reflectissem e figurassem o sentido da perda que a historicidade lhes veio impôr. Herói moderno é, por isso, o *enfant du siècle* de Alfred de Musset, o melancólico que se revê no outro que não é já (os egrégios avós da Revolução Francesa e das invasões napoleónicas) e naquele que não é ainda, pelo que fica com a sensação perturbante de orfandade, de cegueira e de vazio, no seu presente crepuscular⁸⁴. Numa posição similar, o sentimento de exílio e de decadência nacionais que, desde os românticos, tem acompanhado quase ininterruptamente sucessivas gerações intelectuais portuguesas constitui uma expressão inequívoca de viver e pensar, à nossa escala, a melancolia histórica. O conjunto de estudos sobre a matéria reunidos por Eduardo Lourenço em *O Labirinto da Saudade* (1978), sobretudo «Da literatura como interpretação de Portugal (de Garrett a Fernando Pessoa)» (Lourenço, 1988: 77-118), não deixa grandes dúvidas a esse respeito.

O herói moderno é também o historiador materialista de Walter Benjamin no seu apego melancólico ao passado, conforme lemos nas «Teses sobre a filosofia da história», escritas em 1940. O passado é o lugar da perda porque não é recuperável *tal como aconteceu*. Essa é a ilusão do positivismo historicista que desconhece que a linguagem é o meio único e precário de representar o tempo. *Escovada a contrapelo*, na expressão de Benjamin que conclui a VII daquelas teses (Benjamin, 1992a: 161), só a história revisitada a partir do presente consegue contrariar o esquecimento dos que morreram sem deixar rasto. Só a revisitação contingente do passado traz à memória as histórias de alienação e opressão que ele inclui. É, portanto, no *aqui-*

⁸⁴ Tenho em mente, para este retrato melancólico, o capítulo III do romance de Alfred de Musset de 1836, *La Confession d'un Enfant du Siècle* (1973: 37-46).

-*agora* material (por exemplo, nas ruas da cidade moderna, nos seus objectos e habitantes, como o *flâneur*) que se podem descobrir os pesadelos históricos mas também os estilhaços do sonho de transformação social. A sombra melancólica e a concepção fragmentária e descontínua da história são faces da mesma moeda, neste pensador marxista. É também assim que pensa Kathy Walker (2003) acerca da configuração benjaminiana da história, que não se escusa a uma significação messiânica. Em sua opinião, Benjamin valoriza imagens oníricas que interrompem, por momentos, o fluxo do tempo histórico e que abrigam memórias esquecidas e possibilidades alternativas de futuro:

This interruption, in its radical finitude and isolation, works as a catalyst or a reminder of complexities. It serves to remind us that the past, well kept, positive articulation of ourselves (or our political configurations, or our collective histories) found in dominant narratives, is only part of the picture. We are also what we have lost, and it is in the dream image that this awareness — as an invocation of a lost past, or experience — is encountered. (Walker, 2003: 4)

No fim de contas, ao estudar a história dos séculos XIX e XX, recaem sobre Benjamin o deslumbre mas também a ressaca de uma modernidade intrinsecamente mutante e melancólica, pela negociação a que se vê obrigada a sua leitura da realidade material, entre o sonho e a realidade, entre a esperança e a perda.

A este propósito, trago de novo à colação as propostas de Octavio Paz (1998), Henri Meschonnic (1988) e Hans Ulrich Gumbrecht (1998): os três convergem na descrição deste arco histórico moderno pela assombrosa energia de transformação e pelo terror da desintegração, pela entrega deslumbrada ao novo contra o antigo e pela crítica da mudança, numa heterogeneidade de vozes e pontos de vista focados sobre a realidade. Assume-se em toda a escala o que define, no *Manifesto do Partido Comunista*, a sociedade burguesa moderna: o tempo em que tudo o que é da ordem do sólido, do sagrado e do estável se dissolve no ar e em que «os homens são por fim obrigados a encarar com olhos prosaicos a sua posição na vida, as suas ligações recíprocas» (Marx e Engels, 1997: 39). A autobiografia será uma das muitas formas

de dar letra de forma a esse *prosaísmo* histórico, como adiante tentarei mostrar pelo exemplo de José Gomes Ferreira.

Nessa conformidade, e agora reitero a abertura deste subcapítulo, já a literatura romântica é feita na apaixonada adesão e negação da modernidade, entre a nostalgia e a exaltação, entre a tentação religiosa e a pulsão revolucionária (Paz, 1998: 62). Octavio Paz descreve esta oscilação pelo combate entre dois princípios dialécticos: a analogia e a ironia (cf. sobretudo *idem*: 89-114). De um lado, o impulso de buscar o princípio essencial que rege o universo e o poema; do outro, a perpétua interrogação da poesia sobre o seu fabrico e também o seu desejo de se inscrever na vida dos homens, na mudança e na história⁸⁵.

Assim se pode tentar compreender o desejo de Rimbaud de *mudar* poeticamente a vida que se projecta, século XX adentro, na tonalidade de *chiaroscuro* de uma ardente e dolorosa paciência histórica de muitos poetas. Embebida de um tal comprometimento com a história está, por exemplo, a lucidez intransigente de Carlos de Oliveira, em *Terra de Harmonia*: «Cantar/é empurrar o tempo ao encontro das cidades futuras/fique embora mais breve a nossa vida.» (1982: 55)⁸⁶. Dessa pulsão naturalmente contraditória da escrita no mundo se faz também a militância melancólica de José Gomes Ferreira, inscrita na primeira pessoa, íntima e autobiografada.

⁸⁵ Transcrevo de *Los Hijos del Limo* um passo esclarecedor sobre estes dois princípios: «La analogía dice que cada cosa es la metáfora de otra cosa, pero en la esfera de la identidad no hay metáforas: las diferencias se anulan en la unidad y la alteridad desaparece. La palabra *como* se evapora: el ser es idéntico a sí mismo. La poética de la analogía sólo podía nacer en una sociedad fundada — y roída — por la crítica. Al mundo moderno del tiempo lineal y sus infinitas divisiones, al tiempo del cambio y de la historia, la analogía opone, no la imposible unidad, sino la mediación de una metáfora. La analogía es el recurso de la poesía para enfrentarse a la alteridad.» (Paz, 1998: 110; itálico do texto).

⁸⁶ É por demais notório nestes versos o eco rimbaldiano de *Une Saison en Enfer* (1873), único livro publicado em vida do poeta que, quase a fechar, inclui a frase lapidar: «Et à l'aurore, armés d'une ardente patience, nous entrerons aux splendides villes.» (Rimbaud, 1999: 204). Também Pablo Neruda (1978: 328) cita estes versos de Rimbaud, quase a terminar o discurso pronunciado por ocasião da entrega do Prémio Nobel de Literatura, em 1971.

Bibliografia citada de José Gomes Ferreira

1. Éditos

1.1. Sob assinatura de José Gomes Ferreira

1954 «Verdades e perspectivas da Cultura portuguesa: 'Incitemos os jovens a publicar livros e fundar revistas. A musa da poesia é a liberdade!», *República*, Lisboa, 30 Maio: 1 e 24.

1970 (1966) *Imitação dos Dias. Diário Inventado*, 2ª. ed., Lisboa, Portugalíia.

1979 (1965) *A Memória das Palavras-I ou O Gosto de Falar de Mim*, 4ª. ed., Lisboa, Moraes.

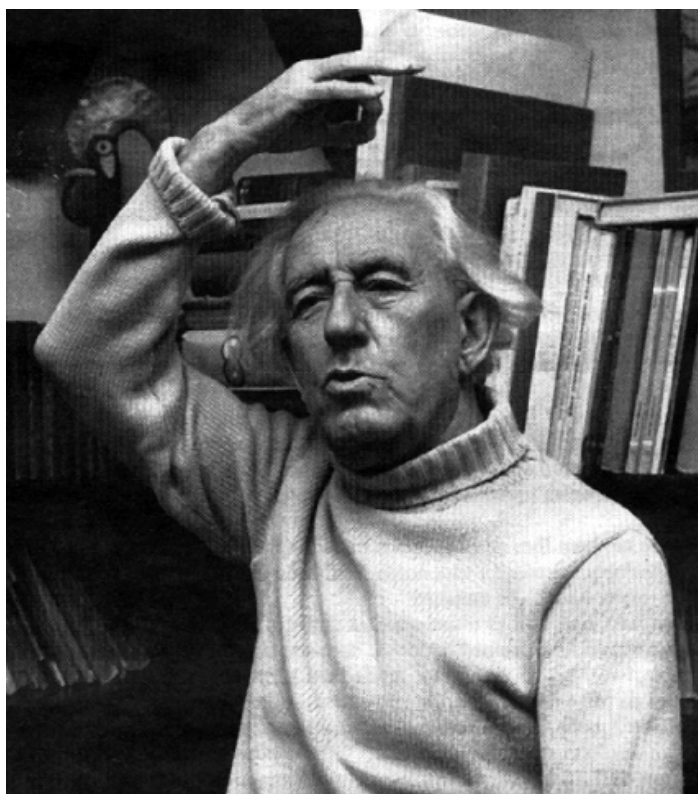
1999 *Dias Comuns-III. Ponte Inquieta*, Lisboa, Dom Quixote.

2. Inéditos

BNL, E/23/1076, Espólio de João José Cochofel, Carta de José Gomes Ferreira, Lisboa, 16 de Outubro de 1952, ms., 1 folha (fr. e v.).

2

O autor pasmado de ter voz excêntrica



(Começarei por este [poema], inserto na «Poesia II»
(1950). Os dois versos iniciais parecem-me muito
importantes:)

Os poetas dizem «eu»
como os reis dizem «nós»
— ímpeto da terra e do céu
na mesma voz.

Voz que parece só minha
— labareda fugida da fogueira —
embora, tão rubra e sozinha,
arda o sonho de todos nós
como numa bandeira.

José Gomes Ferreira, poema I, *A Poesia Continua* (1981),
in Ferreira, 1998a: 385.

Nem outra solidão [...] me parece possível em quem
emprega as palavras de toda a gente, tão carregadas de
sombras e de espectros, como material de expressão
própria — as boas palavras, aquecidas pelo bafo e pela
experiência secular de milhões e milhões de criaturas que
os poetas, nas suas cavernas de solitários, tentam ajustar à
descoberta de sentimentos de intimidade psicológica
individual, num burburinho de imagens, vindas lá de fora
do mundo com que recriam vida, afeiçoam versos e
«dizem ‘eu’ / como os reis dizem ‘nós’», se me perdoam a
pedantaria de me citar.

José Gomes Ferreira, *Relatório de Sombras*, 1980a: 30.

(Comício.)

Tudo começa na boca
— ao princípio era o verbo —
combinação de palavras com o sangue.
/.../

José Gomes Ferreira, poema XXVIII, *Maió-Abril* (1968-
-1975) in Ferreira, 1998a: 324.

2.1.

A composição da voz
em José Gomes Ferreira

A estética do grito do poeta militante

Ao comemorar, em 1968, meio século sobre o seu juvenil *Lírios do Monte* (1918), José Gomes Ferreira conhece sinais indesmentíveis de consagração pública e também as análises mais agudas e abrangentes sobre o seu percurso criativo. Se, já em 1951, Alexandre Pinheiro Torres apresentara o primeiro ensaio de fôlego sobre o autor, na revista *A Serpente*¹, é na *Seara Nova* (de Agosto de 1968) que um breve e luminoso depoimento define as linhas mestras da escrita de José Gomes Ferreira e pondera o seu lugar de encruzilhada na nossa modernidade literária. Intitulado «Autor, encenador, actor», o texto é assinado por Carlos de Oliveira (1979b: 163-165)², o mais novo dos amigos neo-realistas de Gomes Ferreira que, exactamente vinte anos antes, com Joaquim Namorado, o convencera a publicar a obra inédita e dispersa numa edição de autor, com o título *Poesia-I* (1948), integrada na colecção *Sob o Signo do Galo*.

A tónica do comentário de Carlos de Oliveira centra-se nas questões da sinceridade e da mentira para dizer, fingindo, a verdade, assim como no sugestivo paralelo de José Gomes Ferreira com Fernando Pessoa, distinguindo-se o primeiro pela exibição solitária da figura de autor e pela «coragem de escrever em público» (Oliveira, 1979b: 164). Se, por ora, não me detenho nas implicações histórico-literárias do confronto com Pessoa e com o seu projecto heteronímico, retenho, desde já, as noções de voz e espectáculo de que Carlos de Oliveira se serve para caracterizar o autor de *O Mundo dos Outros*. Já o título enumerativo do depoimento («Autor, encenador, actor»), que é republicado com ligeiras alterações em *O*

¹ Na sequência deste ensaio, intitulado «José Gomes Ferreira. Notas para uma tentativa de interpretação da sua poesia» (Torres, 1951: 8-14 e 16), Alexandre Pinheiro Torres veio a publicar, na imprensa ou em livro, outros textos sobre o poeta militante, como um estudo que abre a 2ª. ed. de *Poesia-I*, de 1962, republicado em 1990 (Torres, 1990a: 123-168), e a obra *Vida e Obra de José Gomes Ferreira*, de 1975.

² Na *Seara Nova*, a comemoração dos cinquenta anos de vida literária de José Gomes Ferreira está distribuída por dois números; inclui, no n.º. 1471 (Maio 1968), os textos de Alexandre Pinheiro Torres, Augusto Abelaira, João José Cochofel, José Fernandes Fafe e José Saramago, e, no n.º. 1474 (Agosto 1968), os de Carlos de Oliveira e Urbano Tavares Rodrigues.

Aprendiz de Feiticeiro, em 1971, antecipa a referência espectacular e a acumulação de funções próprias de um domínio cénico. O passo que a seguir transcrevo confirma essa linha de sentido, na medida em que descreve um autor-protagonista, desmultiplicado e em exibição, assim como os lugares (o palco e a plateia), os figurinos (a máscara) e a prática discursiva/performativa (a prestidigitação) inerentes ao universo teatral, ou até mesmo circense, todos eles compostos pelos recursos da escrita poética:

José Gomes Ferreira está sozinho no palco. Sem ajudantes nem ensaios prévios faz o seu número de prestidigitação. O espectador pode vê-lo reinventar o riso, a cólera, a ternura. Deixar cair de quando em quando uma ou outra máscara accidental e tropeçar para apanhá-la. Desgrenhar-se. Gritar, murmurar, trocar o passo. E soluçar, se for preciso. É o «one man band». O artista solitário que constrói e destrói a própria solidão pedindo a cumplicidade da plateia (vejam como isto se fabrica) e manejando ao mesmo tempo a imprecação, a metáfora torrencial, os comícios políticos e existenciais, o contraponto do monólogo em voz baixa, os dísticos de prosa para despistar (ou talvez não). (*idem: ibidem*)

Na leitura de Carlos de Oliveira, esta poesia ganha uma dupla caracterização distintiva: por um lado, a de ser um retrato de artista quase *clown*, consciente da sua *performance*, dos seus limites e dos efeitos da poesia e da arte; por outro, a de fazer um exercício de voz encenada à boca de um palco (feito de palavras), em variação assídua de tom, do grito ao murmúrio, da voz baixa à imprecação e ao comício. Deste modo, a análise conhecedora de Carlos de Oliveira propõe bem mais do que a simples imagem do poeta panfletário, enfunado por uma voz encantatória, capaz de mudar o mundo. É verdade que se põe o problema da solidão do artista, solidária com os outros. Mas incansavelmente, e é disso sobretudo que Oliveira fala, os poemas de Gomes Ferreira trabalham e pensam a voz poética na exploração tensa (veja-se o paradoxo «comícios políticos e existenciais», *idem: ibidem*) e irónica de si enquanto artista e manejador de linguagem, no meio das vozes do mundo, e de máscaras que aliam o riso à face melancólica e sombria do poeta.

Nos livros incluídos em *Poesia-I*, o sujeito reivindica uma desejada voz heróica e comprometida com os humilhados do mundo e as tragédias do século XX. É isso que indiciam os títulos *Comício* (escrito em 1934), *Panfleto Contra a Paisagem* (escrito em 1936-1937) ou *Heróicas* (escrito em 1936-1937-1938), onde se lê, a fechar o poema VII,

/.../

Aos gritos, sim, aos gritos.

E não há maior orgulho
do que o nosso destino
de nascer em todas as bocas...

... Nós os poetas viris
que trazemos nos olhos
as lágrimas dos outros. (Ferreira, 1983a: 82)

Vale, contudo, lembrar que, nessa primeira recolha da maturidade, existe o contraponto ao grito logo nos títulos de aparente tom menor, como *Melodia* (escrito em 1932), *A Morte de D. Quixote* (escrito em 1935-1936) ou *Poema do Mundo Perdido* (escrito em 1937). Para ser rigorosa, direi que a voz baixa e lírica alterna sempre com as sequências poéticas mais enfáticas. Não admira, pois, que se repitam interpelações incendiadas ao mundo, ao mar, a D. Quixote, aos homens do futuro, e também à poesia, ao silêncio e à própria voz, enquanto, em simultâneo, o poeta se fixa em cantos de pássaros ou se demarca, auto-irónico e melancólico, da confiança ingénua no poder da palavra. Tão mortais como os homens, a poesia e a voz dobram-se sobre si mesmas, comprimem o seu vigor e desmascaram-se, no poema IX de *Heróicas*:

(*Passei todo o dia a gritar nos cafés: «vamos vencer! Vamos vencer!»
Que fogo parvo!»*)³

Agora que estou só
já posso arrancar da boca
as palavras de comício
que me magoam a alma
de soluços de chicote...

³ Onde se lê «'vamos vencer!'» deve ler-se «'Vamos vencer!'».

(Pobres labaredas sem incêndio
tão pesadas de cinzas!) (Ferreira, 1983a: 83)

Não caberá neste trabalho a tarefa de estudar exaustiva e separadamente a poesia de Gomes Ferreira: o meu objecto privilegiado é a sua prosa autobiográfica. Ainda assim, as contaminações assumidas pelo autor entre aqueles dois campos textuais levam-me a considerá-los como um conjunto: como um edifício de textos, unificado sob a rubrica do nome de autor e dinâmico pelas remissões, expansões, repetições, acrescentos, correcções e transvases textuais que ocorrem em várias composições poéticas da colectânea *Poeta Militante* e na organização dos diários e livros de contos e crónicas. Na base deste paralelo entre prosa e poesia está a importância constantemente atribuída ao tempo na reflexão e na prática literárias. Lembro que os poemas são designados, em *A Memória das Palavras*, como «Diários em verso» (Ferreira, 1979: 100) e, logo aí, recusa-se uma nítida separação de águas genológicas. A própria narração da «Aventura Poética» (*idem*: 11), que preenche aquela obra, não deixa em claro esse transvase textual ou, se quisermos, essa arqueologia diarística da poesia que deu fundamento à evolução e singularidade literárias deste autor:

Sim. Possuía um Diário. Redigia um Diário Privado que, pouco a pouco, sem eu mesmo dar conta, por mero instinto de sobreviver, transformei, de vazadouro de insignificâncias, em instrumento de treino e arma de luta contra o Silêncio — organizando uma espécie de «resistência literária clandestina» que se alongou até 1931, quando me votei à tarefa de escritor público. Ou com mais exactidão: quando me embrenhei em misteriosos Diários de tipo diferente, Diários em verso, que em boa verdade formam quase toda a minha obra poética — verónica sangrenta de mim e dos tempos. (*idem*: 100)⁴

⁴ Quanto à prosa, a saliência temática e organizativa do tempo manifesta-se, de modos diferentes, na narrativa retrospectiva, no registo diarístico e no auto-retrato, tendo por centro vital a personagem do autor-poeta. Terei de voltar a esta matéria no presente capítulo. Por agora, deixo apenas uma nota mais acerca dos *diários em verso*. No volume II de *Dias Comuns*, a rematar uma sequência de excertos retirados de um outro diário, que começou a ser redigido na Noruega, o sujeito de escrita entende a poesia e o diário em verdadeira contaminação, sendo este género, além do mais, o verdadeiro alicerce da sua maturação poética. O próprio autor o diz quando comenta um passo de 1 de Março de 1931, pouco tempo antes de escrever «Viver sempre também cansa»: «E assim encerrava eu os meus Diários em prosa para iniciar outros em verso que constituem, por assim dizer, a parte mais importante da minha obra poética.» (Ferreira, 1998b: 200).

Lidos os poemas publicados desde 1948 (tendo a abrir «Viver sempre também cansa», de 1931) e que Gomes Ferreira coligiu nos três volumes de *Poeta Militante* (em 1977-1978-1983⁵), deparamos, uma e outra vez, com um enunciador de primeira pessoa que pratica um discursivismo gritado para, de imediato, o desmontar com ironia mais ou menos dorida. Sobrepoem-se, então, à altissonância os espectros interiores do poeta e os meandros da descida a si, nesse «cantar, solitário,/o eterno da curva/no [s]eu aquário», denunciado no trecho poético de 10 Agosto do *Diário dos Dias Cruéis* (escrito em 1939 e publicado em *Poesia-II*, 1950; in Ferreira, 1983a: 158).

Não ignoro que, mantendo sempre a energia interpelativa do grito como impulso estético, a obra poética de Gomes Ferreira sofre mutações consideráveis ao longo dos anos. *A Memória das Palavras* (obra inicialmente publicada em 1965) e outros depoimentos retrospectivos do autor, dispersos na imprensa, confirmam, aliás, o abrandamento gradual dos efeitos mais clamorosos da sua poesia: na pontuação, na ênfase e, inclusive, na extensão dos textos. Em entrevista à *Gazeta Musical e de Todas as Artes* (de Março de 1962), o poeta caracteriza o faseamento da sua obra, figurado em personagens mitológicas, as Musas, que duplicam o poeta até porque são rebaptizadas à medida das suas várias faces:

De facto, *Poesia I* foi escrita sob a égide da Musa dos Gritos, a Musa do Protesto. Espectáculo de incêndio em carne viva. Na *Poesia II* surgiu a Musa do Remorso [...]. E agora, na *Poesia III*, a Musa da Solidão e da Morte. (Felizmente já tenho ali na gaveta a 4ª. Musa.). Mas o Poeta Militante continua o mesmo Poeta andante do dia-a-dia anárquico que ri, sonha, chora e canta diante dum mundo que — e ele bem o sabe, o pobre pessimista da esperança! — a poesia não conseguirá transformar. (Ferreira, 1962a: 33)

Não obstante essa evolução, a frase final dá-nos conta de como, acima de tudo, persiste, desde sempre, uma imagem de autor (como poeta andante/militante) que pretende unificar a variação

⁵ Atente-se no esquema apresentado no Anexo 2 desta dissertação.

tonal de uma voz que se quer exibida e pública, diante do mundo, mas não crédula quanto ao seu poder transformador⁶.

Esta análise evolutiva da fase inicial da obra de José Gomes Ferreira tem, porém, o entrave de ser dificilmente detectável pela distância temporal que separa a primeira redacção dos poemas da publicação de *Poesia-I* e *Poesia -II* (de 1948 e 1950) e, mais tarde, destas em relação a *Poeta Militante-I*, em 1977. Ainda assim, não obstante o trabalho de revisão e reescrita, é possível encontrar nos livros do final dos anos 30 uma diminuição da amplitude tonal que separa o rumor do grito, assim como a tendência gradual para simplificar a elaboração metafórica. Em obras mais tardias, chegar-se-á a um lirismo meditativo, eivado de desespero, de desejo de evasão e de profundo cansaço. Mesmo assim, o grito mantém a sua centralidade temática e a oscilação tonal persiste como prática deliberada de todo o trabalho poético de José Gomes Ferreira. Fazendo referência explícita a diversas obras de sua autoria, ele sublinha, em *A Memória das Palavras*, a tendência quase pendular entre as formas épicas e líricas, entre a formulação enfática e prolixa e a mais contida e lapidar: nas palavras do *eu*-autor, entre a que «deix[a] correr a imaginação sem limites de peias e a da *cristalização* quase a roçar pelo epigramático lírico (*Areia, Eléctrico, Café*, etc.)» (Ferreira, 1979: 155; itálicos do texto).

O motivo de tal oscilação pode resumir-se ao facto de que, desde «Viver sempre também cansa» (1931, in Ferreira, 1983a: 15-16), o sujeito liga o tónus transfigurador da poesia ao sentido trágico do mundo e à impotência salvífica da escrita. É essa persistente combinação de contrários que explica, em José Gomes Ferreira, a procura do lirismo e a preterição do canto em favor do grito, desesperado e libertador. Logo aquele poema inaugural de 1931, contesta, em tom baixo, o mundo «igual, mecânico e exacto» (*idem*: 15). Nas palavras de António Ramos Rosa, aí se propõe a «reconquista poética do real» contra tudo o que «mascara e degrada a própria condição humana» (1986: 10 e 11). Não será, por isso, de estranhar que, anos mais

⁶ Veremos, ao longo do ponto 3.3, que tal estabilidade da imagem de autor não impede a invenção de duplos e máscaras.

tarde, a nota entre parênteses que antecede o último poema de *Café* (escrito em 1945-1948 e publicado em *Poesia-III*, 1961) define a «*Estética do Grito*» (Ferreira, 1983b: 68; *itálico do texto*) como marca indelével desta poesia, invocada como uma entidade viva e objecto de reificação e de personificação que apresenta outro duplo do poeta: «Vai-te, Poesia!//Não quero cantar./Quero gritar!» (*idem. ibidem*).

Na alternância de modos e tons, assim se desmultiplica a voz do poeta, assim se encenam vozes outras de si, dando a ver o processo de escrita, o trabalho sobre a matéria-prima da palavra e a relação precária desta com o mundo. Recordo, nesse sentido, o poema IX de *Heróicas* transcrito há poucas páginas atrás. Enquadrado numa sequência numerada e sem título, o poema exhibe as dissonâncias de uma voz atormentada. A referida nota entre parênteses, impressa em corpo de letra mais pequeno e em *itálico*, situa o poema numa circunstância de deambulação por cafés e na eventual alusão à Guerra de Espanha, plausível pela data de composição do livro em que é inserido (1936-1938). Ao grito citado na nota entre parênteses («*Que fogo parvo!*», Ferreira, 1983a: 83) sucede o corpo do poema, no tom baixo de quem abandona a altissonância («já posso arrancar da boca/as palavras de comício», *idem. ibidem*). Por fim, vem o aparte derradeiro, entre parênteses, e com ele se mostra o desalento da metáfora do fogo que extingue, em gradação decrescente, a exaltação citada na nota de abertura, também ela parentética: «(Pobres labaredas sem incêndio/tão pesadas de cinzas!)» (*idem. ibidem*).

Indo além do discursivismo grandiloquente ou do confessionalismo psicologista (que, em todo o caso, Gomes Ferreira cita, apropria e transforma), este *eu* poético privilegia os efeitos de representação da voz, em variados timbres e registos, e nessa medida não esquece a relação da poesia com o mundo. Traz inevitavelmente consigo a memória da energia perlocutiva, divinatória e injuntiva da poesia romântica, dirigida à humanidade, e dos símbolos solares e guerreiros associados ao poeta (o cavaleiro andante, armado de espada e grito), particularmente determinantes em muita poesia realista, anticlerical e satírica do último quartel de oitocentos. Atrás desse veio finissecular vem, por seu turno, o lastro do nosso primeiro

romantismo e a ressonância de Victor Hugo que Margarida Vieira Mendes (1980: 70) detecta em vários prefácios a obras poéticas da segunda metade do século XIX: neles sublinha a força exortativa da poesia e a sua intervenção reformadora nos destinos da sociedade moderna. Basta lembrar como exemplo a «Nota [sobre a missão revolucionária da poesia]» que Antero de Quental juntou à primeira edição de *Odes Modernas* (1865; Quental, 1989: 208-212): nela se formula a ideia expressivista, utilitária e missionária da poesia, em necessária correlação com as aspirações revolucionárias do seu século. O poeta vale como sinédoque do seu tempo histórico e a poesia, alegorizada, é a metonímia de uma voz altissonante que torna audível a revolta na história das sociedades: «No ruído espantoso de desabar dos Impérios e das Religiões há ainda uma harmonia grave e profunda», que é a poesia, assegura Antero a finalizar o posfácio de *Odes Modernas* (Quental, 1989: 212)⁷.

Ora sendo tão recorrente nos seus temas e na prestação enunciativa, a voz em Gomes Ferreira traz consigo a memória crítica da noção idealista que o romantismo conferiu à autoria e à criação literária. Com efeito, em vez de centrar a poesia na entidade material, linguística e translinguística da palavra, como o fará o pensamento formal e textualista de novecentos, o século XIX valorizou maioritariamente a presença do indivíduo nas obras, fazendo dele a fonte das intenções que governam e garantem a leitura dos textos. «No dispositivo romântico-positivista do *autor* como presença divina nas obras, o *autor* é a presença do *artista* na obra, que se anula como produto, substituído pela aura da criação como fetichismo da mercadoria.» (Hansen, 1992: 19). Nesta definição de João Adolfo Hansen, é apresentada,

⁷ «Partindo deste princípio — a Poesia é a confissão sincera do pensamento mais íntimo de uma idade — o autor, na rectidão imparcial da sua lógica, havia de necessariamente concluir com esta outra afirmação — *a Poesia moderna é a voz da Revolução* — porque Revolução é o nome que o sacerdote da história, o tempo, deixou cair sobre a fronte fatídica do nosso século.» Assim pretende Antero (1989: 208; itálico do texto) alinhar a modernidade e a poesia sob o lema revolucionário, numa matriz literária romântica. Quer isto dizer que a poesia congrega, em estreita aliança, as noções de expressão e representação com as de acção e missão. A poesia não projecta apenas a esfera individual do poeta porque dá voz ao colectivo humano. Na leitura de Margarida Vieira Mendes, é «[...] porque ela [a poesia] é entendida como *expressão* de uma verdade moral, de um ideal (Antero), ou porque *representa* uma realidade observada cientificamente (naturalismo) que ela desempenhará uma missão educadora e renovadora. Essa missão da literatura, resultante daquilo que exprime ou representa, está fundamentalmente ligada na 2ª. metade do século não só ao poeta e seus sentimentos ou ideias individuais, mas também ao espírito e necessidades da época, da modernidade, tomada como sujeito.» (Mendes, 1980: 69-70; itálicos do texto).

com clareza, a contradição do autor romântico na era da modernidade social e económica. Nesse período, a lógica reprodutiva do capital já converteu grande parte das obras artísticas em mercadoria transaccionável, mas o discurso literário insiste em purificar-se como revelação sincera de uma alma superior, como significação do indizível que o leitor deve identificar no instante da comunhão poética. Daí o reenvio biografista da obra à entidade empírica do autor e a implicação entre a poesia e a acção genial e mágica do artista, identificando na sua voz e no seu canto uma origem mais sincera e pura do que a escrita.

Para estudar a obra de José Gomes Ferreira, seria no mínimo impreciso ocultar a sua relação estreita com o filão poético de oitocentos. Nesse sentido, acompanho a perspectiva de Luís Adriano Carlos que não deixa ainda de identificar na «*Estética do Grito*» (Ferreira, 1983b: 68; *italico do texto*) uma dívida ao expressionismo nórdico, com o qual o poeta contactou durante a sua estadia na Noruega, no final da década de 20. Afirmo ele:

[...] só na aparência o poeta rejeitou a cultura literária oitocentista a favor do presencismo como linha de orientação estética. A leitura da sua poesia reconhece uma fecundidade iniludível dos universos vocabulares, retóricos e éticos de Gomes Leal, Guerra Junqueiro, Teixeira de Pascoaes e Raul Brandão, aliás confirmada por diversos depoimentos do autor. (Carlos, 2000: 18)

Convém, em todo caso, precisar que, diante dessas referências matriciais, Gomes Ferreira não actua como um epígono, mesmo em face do «*mestre secreto*» (Ferreira: 1980a: 13, *italico do texto*) Raul Brandão, o que aliás reconhece num dos textos reunidos em *Relatório de Sombras*. O seu caminho foi sobretudo o do afastamento irónico não apenas das vagas neo-românticas dos anos 20, nas quais se enquadram ainda os livros da sua juvenília (*Lírios do Monte*, 1918 e *Longe*, 1921), mas até da literatura neo-realista, mais altissonante e fervorosamente crente no poder interventivo da palavra. Por conseguinte, devemos falar, neste caso, de uma apropriação activa e crítica da cultura poética oitocentista. Em face dessa herança plural, José Gomes Ferreira circunscreveu um lugar poético singular onde figura, por exemplo, a «insónia

gritada» (Ferreira, 1979: 13), claramente bebida em Raul Brandão. José Gomes veio depois ocupar um lugar próprio, convergindo temporalmente com a *presença*; só que não tomou o ideário proposto nessa revista e o seu teorizador mais relevante, José Régio, como «linha de orientação estética» (Carlos, 2000: 18) mas como prática coectânea e paralela de fazer poesia.

Se adopta, não raras vezes, o impulso declamatório (que irá, apesar de tudo, abrandando cada vez mais), isso não significa que Gomes Ferreira, jovem leitor de Junqueiro, Gomes Leal ou Antero, os tenha seguido na concepção redentora e idealista que propugnaram e praticaram, e que foi dominante na poesia de oitocentos. Avaliada na distância retrospectiva de *A Memória das Palavras*, a «*estética do grito*» (Ferreira, 1979: 161, *itálico do texto*) pretendeu ser, antes de mais, a demarcação do «‘canto bocageano’ difundido por Castilho através dos exemplos do seu *Tratado de Versificação* ensinado nas escolas» (*idem. ibidem*). Ao canto romântico quis o poeta fazer suceder «teoricamente» (*idem. ibidem*) o «grito-espanto, o grito-dor, o grito-do-trabalho-escravo-frio onde basearia toda a [sua] poética» (*idem. ibidem*). Curiosamente, nesta sequência de sintagmas compostos por hífen, fica prenunciada a sua evolução poética, sempre norteadada pelo grito que, em sinédoque, alude à figura autoral ou, melhor dizendo, à humanidade que a linguagem constrói na *figura* de autor: partindo da solidão existencial do sujeito, vinda da raiz brandoniana, o poeta soube identificar-se com a opção modernista pelo trabalho autoconsciente que finge com palavras e pôde vir a ganhar o seu lugar de direito entre os autores da modernidade pós-Pessoa, nos anos 40-50.

Por aqui se vê como estamos longe de Antero de Quental, que não punha ainda em causa a equivalência positivista entre a linguagem poética e a condição do intelectual. Apesar da montagem autobiográfica e da ficcionalização que presidem a *Sonetos Completos* (Buescu, 1995b: 227-235) e da sua participação no projecto heteronímico do primeiro Fradique Mendes, como bem lembra Carlos Reis, predomina no chefe de fila da geração de 70:

[...] a estrita articulação entre o *sujeito* e a *palavra* que profere, como se esta fosse um prolongamento necessário da identidade daquele, sem fissuras visíveis nem

dissonâncias audíveis. Reclamando, juntamente com o valor da liberdade, o direito à palavra, Antero configura deste modo uma concepção do discurso como acto cívico e do sujeito como entidade coerente, numa linha de pensamento confirmada pelo trabalho poético e pelas reflexões que ele suscita. (Reis, 1992: 83; *itálicos do texto*)

Decorre desta concepção linguística a ligação da vontade revolucionária ao conteúdo poético, sem que esse ideário se traduza em inovações formais, no abandono de fórmulas alegóricas ou em qualquer dúvida quanto à eficácia do canto poético — o que hoje torna envelhecida a altissonância épica dos poemas juvenis de Antero.

Conhecedor do filão panfletário, Gomes Ferreira sabe-se herdeiro e diferente, conforme esclarece no capítulo II de *A Memória das Palavras*. Afinal de contas, formou-se na intimidade crítica com vozes e imagens do escritor-sacerdote-tribuno-Prometeu. Tanto é assim que, segundo narra naquela obra (Ferreira, 1979: 19-20), ainda jovem poeta em aprendizagem, procurou compensar a «solução declamatória» (*idem*: 26), hirta e épica de Guerra Junqueiro ou Gomes Leal, com a tèmpera lírica de João de Deus e com os alexandrinos «desfibrados» (*idem*: 19) de António Nobre, tão preponderantes à data da sua adolescência literária. Daí que saliente o

[...] equívoco do santo Antero inteiriço das *Odes Modernas* que se preocupou mais com a volúpia de cantar determinadas ideias do que com as dúvidas, o medo, as descrenças, as raivas, o heroísmo, o terror, o amor e a morte do homem que as sofre e as vive. (*idem*: 26)

José Gomes Ferreira quis, acima de tudo, ser um poeta do novo século e, por isso, desmereceu (sem renegar em absoluto) o «momento desbussolado» (*idem*: 33), a «fase decorativa» (*idem*: 145) dos seus dois primeiros livros. Sendo, por diversas vias, um herdeiro efectivo do século XIX, ele é também e sobretudo alguém que procurou ter uma voz modernista, o que, de facto, consegue no poema «Viver sempre também cansa», publicado na *presença* (n.º 33, Julho-Outubro 1931).

Entre os muitos filamentos genealógicos que o próprio vai reconhecendo em *A Memórias das Palavras* (Cesário Verde, Gomes Leal, Teixeira de Pascoaes), um deles é também Antero, embora já por intermediação de Raul Brandão e do seu binómio dolorismo/ênfase hipostática (Pereira, 1992: 278) aplicado às máscaras de um *eu* em incessante debate de consciência. Se já a expiação pela dor dos outros (dos *humilhados* e *ofendidos*) mudou em Brandão aquele binómio anterior, em José Gomes Ferreira juntar-se-lhe-á a dúvida do sujeito sobre si enquanto produto linguístico. Nele é já um facto a introversão da linguagem sobre si mesma e sobre a construção autobiográfica. Por tudo isso, nem em Brandão nem em Gomes Ferreira aquele binómio se compadece com a missão exaltada do poeta-revolucionário, profeta indiviso e solar, acima de interesses prosaicos e mundanos, tal qual o apresentava o jovem Antero na referida nota apensa às *Odes Modernas*.

Bem diferente do sacerdote confiante na poesia, este *eu* obriga o modo panfletário a uma sistemática mutação paródica, sobretudo quando carrega nos matizes mais gritados da voz poética⁸. Defendo, por isso, que o poeta José Gomes Ferreira fala de dentro do discurso panfletário, sem, contudo, ser devorado por ele e pela concepção positivista da linguagem, garantindo assim uma exibição excêntrica, descentrada e irónica⁹. Não será por acaso que, ao avaliar-lhe a posição na modernidade pós-Pessoa, Manuel Gusmão o define, entre

⁸ Uso neste contexto o qualificativo *paródico* na linha do que Linda Hutcheon entende ser um gesto de memória e intersecção textuais: numa definição abrangente do conceito, a paródia significa «uma confrontação estilística, uma recodificação [essencialmente] moderna que estabelece a diferença no coração da semelhança» (Hutcheon, [1989]: 19). Nessa linha, o sujeito poético de José Gomes Ferreira consegue refutar ironicamente as leituras simplificadoras da sua poesia; é o que acontece com a nota parentética que abre o poema XVIII de *Café* (escrito entre 1945-1948): «(Mais um berro para contentar os que na minha Poesia só amam a Musa dos Gritos.)» (Ferreira, 1983b: 45; *itálico do texto*).

⁹ Gomes Ferreira reconverte, a fundo, o impulso panfletário da poesia romântica e realista dos finais do século XIX, o que se pode verificar no confronto com os versos de Antero inseridos na série «Pater» (dedicada a Guerra Junqueiro), de *Odes Modernas*: «Vós, Poetas, vós sois também sibilas,/Que adivinhais e andais com voz fremente/Sempre a gritar — avante! avante! à gente,/Por cidades, por montes e por vilas.» (Quental, 1989: 61). Agora atente-se neste excerto do poema XLV de *Sonâmbulo* (escrito em 1941-1943 e publicado em *Poesia-II*, 1950), introduzido por uma nota entre parênteses que refere, entre outros aspectos, um «*Discurso histórico*» (Ferreira, 1983a: 244; *itálico do texto*): «/.../Eh! Noite dos espectros a espreitarem-me/das janelas desgrenhadas!/Vou saltar para cima deste marco do correio/e gritar, gritar, gritar/o pesadelo aos tombos do meu destino de poeta/que é trazer na boca o desterro dos homens com as caveiras já podres/e incendiar a vida/[...]/Vinde e para a frente/— ó irmãos da bandeira lívida.//Avante!/pelos caminhos da noite/à procura do Sol de lágrimas/nascido na água vil dum poço sujo/donde se levantará um dia/a iluminar de lama/aquela manhã só de clarins em vão/para os nossos mortos/sem madrugada.» (*idem*: 244-245). A diferença deste poema reside no facto de o grito poético ser assumidamente encenado, ficcionado, refreado pelo pesadelo dos homens e pela solidão cósmica e existencial do sujeito poético.

outros aspectos, pela «ironic personalization of the pamphletary mode» (Gusmão, 1999a: 161). Já no limiar da década de 40 (que corresponde à escrita das recolhas *Poesia-II*, 1950 e *Poesia-III*, 1961), o impulso do grito humano adquire, com clareza, a forma da indignação existencial, da dor e da esperança que, em *Dias Comuns-I*, se traduz (na fórmula autocitada do próprio José Gomes Ferreira) como «‘panfletarismo poético intemporal’» (1990a: 40)¹⁰.

A nível paratextual, há marcas desse chão panfletário que ajuda ao trabalho subversivo e híbrido deste escritor sobre os géneros literários. Nada a estranhar se a 2.^a edição de *Aventuras de João Sem Medo* (1974; 1.^a ed.: 1963) substitui a etiqueta, em subtítulo, *Romance* pela perífrase *Panfleto Mágico em Forma de Romance*. Encontro um segundo exemplo numa das recolhas de crónicas acerca da revolução de 1974 cujo título parte da memória textual do panfleto para chegar a uma formulação temperada pelo oxímoro: *Intervenção Sonâmbula* (1977). Por fim, refiro o último livro de poesia de José Gomes Ferreira, de 1981, depois incluído na 2.^a edição de *Poeta Militante-III*, em 1983. O título em questão dá eco paródico (no sentido de citação brandamente irónica) de um lema de combate político: *A Poesia Continua: Velhas e Novas Circunstancias*.

Por outro lado, o trabalho de metamorfose do panfletário serve para subverter a tradição bucólica e a projecção sentimental da paisagem, tão persistente no neo-romantismo em que cresceu. O poeta herda motivos, tópicos, temas e esquemas formais do código pastoral, com recurso a um léxico restrito e depois revisita-os ironicamente, denunciando a má consciência do *locus amoenus* pela manifestação expressionista e dilacerada do grito. Ao contrário do que afirma Célia Maria Pinto, em *A Poesia Pastoral de José Gomes Ferreira* (2005), *Panfleto Contra a Paisagem* (escrito em 1936-1937 e publicado em *Poesia-I*, 1948) ou, mais tarde, *Écloga Suja* (escrito em 1956 e publicado em *Poesia-V*, 1973) deixam claro, logo no paratexto, o quanto Gomes Ferreira não se fica por evasões bucólicas, ruralistas ou simplesmente escapistas.

¹⁰ A referência panfletária é objecto constante de atenuação e de distanciamento irónico, sem abdicar da emoção. É o caso do livro *Comboio* (escrito em 1955-1956, na sequência da prisão do filho Raúl José pela PIDE, e publicado em *Poesia-IV*, 1970), merecendo, em *Dias Comuns-III*, a seguinte descrição: «[...] seriação de poemas sentimentais contra o sentimento. § Espécie de antipanfleto com nudez de lágrima de protesto *aderente* contra a Dor Pessoal.» (Ferreira, 1999: 43; itálico do texto).

Embora, como nota Célia Pinto (2005: 76), o poeta se mostre atordado pelo não-sentido do mundo e, em *Areia* (escrito em 1938 e publicado em *Poesia-II*, 1950) ou *Província* (escrito em 1945 e publicado em *Poesia-III*, 1961), procure a beleza dos pássaros e das árvores, a verdade é que ele recusa, com veemência, a beleza inútil da natureza e a idealização romântica do povo camponês. É isso que declara em *A Memória das Palavras* (Ferreira, 1979: 68-70). Em *A Morte de D. Quixote* e *Panfleto Contra a Paisagem*, será permanente a vontade de «obrigar os homens a verem o mundo tal como era para os pobres: feio de sangue e ferrugem» (*idem*: 169), num exercício de «puritanismo niilista de homem em greve contra a vida de gozo fácil» (*idem. ibidem*) que os ameaçadores anos 30 induziam a ser adoptado pelos poetas lúcidos. Em consequência, a encerrar o poema I de *Panfleto Contra a Paisagem*, prevalece o imperativo de sobrepor o homem e as suas tragédias à beleza de fontes e regatos, libertando a natureza de toda e qualquer mitificação ou sublimação líricas:

Deixem-nos o planeta despido de árvores de estrelas
a nós os poetas que estrangulámos todos os pássaros
para ouvirmos mais alto o silêncio dos homens
— terríveis à espera
na sombra do chão
sujo da nossa morte. (Ferreira, 1983a: 57)¹¹

Para José Gomes Ferreira, nunca a poesia se fica pelo puro veículo de interlocução panfletária e naturalmente marca distância em relação ao poder encantatório da palavra poética. Não renega, antes pelo contrário, a transfiguração poética mas não cai na ingenuidade romântica de acreditar no seu poder transformador do mundo. O que o poeta reitera, sem cessar, é o desejo de ser um *grito plural*, título de um livro escrito em 1958, depois incluído em *Poesia-V* (1973). Não raro, a voz eleva-se e dá a ilusão de não estar sozinha: em

¹¹ Regressarei a esta questão e ao livro de Célia Pinto no ponto 4.3.2, quando tratar mais extensamente a representação do sujeito na história. Para compreender este problema é imprescindível considerar o tema do anti-bucolismo, da natureza impassível e da correspondente angústia cósmica, que Alexandre Pinheiro Torres (1975: 131-149) detecta já em Gomes Leal e que vê desenvolvida por Alberto Caeiro, ao arripio do panteísmo de Pascoaes e de muita poesia neo-romântica.

breve, o desejo cai na realidade de ser apenas uma boca incompleta e solitária, remetida para uma «*comediazinha do remorso*» (in poema LVIII de *Eléctrico*; Ferreira, 1983a: 285; itálico do texto), incompatível com a ilusão de ser poeta-herói épico. Além do mais, este sujeito não se escusa a pensar a voz e a palavra poéticas, ganhando, portanto, uma inequívoca capacidade auto-reflexiva.

2.1.2.

Encenar a voz dispersiva do *eu*-poeta

Podemos verificar como a poesia de José Gomes Ferreira explora o exercício da voz, assinalando-o graficamente pela ênfase da pontuação ou pelas maiúsculas, que, ainda em poemas dos anos trinta, serão cada vez mais raras. Acresce ainda um outro recurso relevante que leio numa anotação discreta de Carlos de Oliveira no já referido depoimento de 1968. Refiro-me aos «dísticos de prosa para despistar (ou talvez não)» (Oliveira, 1979b: 164), apresentados como forma de o poeta imprimir a voz na escrita poética, de a modular e de a mostrar no que tem de tenso, dialógico e irónico. Em subtil mimetismo do poeta e dos seus costumeiros parênteses, Carlos de Oliveira deixa naquele «(ou talvez não)» uma pista de leitura, quase invisível mas nevralgica, que Rosa Maria Martelo veio a desenvolver no Colóquio Internacional comemorativo do centenário do nascimento de José Gomes Ferreira, em 2001 (Martelo, 2004c: 25-39).

No entender desta ensaísta, os segmentos parentéticos breves, que, em regra, abrem os poemas de Gomes Ferreira, em posição graficamente diferenciada, não têm um mero estatuto liminar, subsidiário ou vestibular do corpo poético. Como tal, ultrapassam, em muito, os limites do domínio textual de transição/transacção a que Gérard Genette deu o nome de

paratexto¹². Rosa Martelo (*idem*: 27-30) demonstra a deficiente propriedade do termo epígrafe, se aplicada ao caso de José Gomes Ferreira e em confronto com as possibilidades previstas em *Seuils* (1987: 134-149) para aquele elemento do peritexto: citações alógrafas ou autógrafas, divisas caucionadoras da figura autoral e do género literário adoptado. Na verdade, na obra poética em estudo, cita-se, como epígrafe efectiva, a voz de outros autores (de João de Deus, Pessoa, Drummond de Andrade, Sophia e Maria Velho da Costa) ou do próprio autor¹³ mas esse é um uso muito escasso, se se tiver em conta a diversidade das tais notas parentéticas, em regra a encimar o poema.

José Gomes Ferreira chama sistematicamente a essas notas «epígrafes», como em *Dias Comuns-III*, parecendo atribuir-lhes uma função explicativa do momento que suscitou a escrita: «Sempre gostei de explicar tudo o melhor possível e de fornecer o máximo de compreensão — com notas e epígrafes.» (Ferreira, 1999: 50). Noutros momentos, o discurso autoral encara-as como procedimentos de maior carga auto-reflexiva, enformadora da *performance* enunciativa e do auto-retrato de autor. Em *Relatório de Sombras*, fala das «famosas

¹² Em *Palimpsestes* (1982), Genette explorou a metáfora da sobreposição de camadas sucessivas de leituras sobre leituras para estudar as relações transtextuais e as formas várias de um texto singular fazer o jogo, manifesto ou secreto, sobre e com outros textos. Por essa via chega ao que, desde finais dos anos 60, entendeu ser o objecto trans-histórico da poética: as formas textuais e, em particular, os géneros literários. A paratextualidade é uma dessas relações transtextuais. Genette veio a estudá-la no livro *Seuils* (1987) em que aprofundou o conceito de paratexto como lugar de pragmática discursiva e de estratégia comunicativa, historicamente coincidente com a modernidade e com a respectiva relevância da figura autoral. Genette mostra aí que cabe ao paratexto mostrar anotações discursivas heteróclitas e fazer a transacção conducente à leitura, pelas instruções de uso e interpretação que pressupõe (Genette, 1987: 7-19). No fundo, ele constitui o lugar de transição entre o fora e o dentro de um texto e equivale à relação deste com uma série de textos que o rodeiam no mesmo suporte físico (o peritexto: nome de autor, títulos, dedicatórias, intertítulos, epígrafes, ilustrações, prefácios, avisos ao leitor, badanas, notas de rodapé) ou que estão fora dele (o epitexto: notas de recensão na comunicação social, de responsabilidade autoral ou não, correspondência, depoimentos orais, diários íntimos).

¹³ São estes os casos de epígrafes alógrafas: no poema XXXIV de *Elétrico*, «(E agora, José? Carlos Drummond de Andrade.)» (Ferreira, 1983a: 272); no poema XXXVII de *Encruzilhada*, «(Anti-Pessoa. Do Pessoa do verso 'Sol nulo dos dias vãos'.)» (Ferreira, 1983b: 133); no poema XXV de *Comboio*, «(Chove. De novo o fantasma da Criança de João de Deus: 'De que choras tu, anjinho?' Em frente, a Cadeia.)» (*idem*: 251); no poema II de *Circunstanciais*, «('As minhas ruas foram silenciadas, os meus emissores de som e imagem, boca e olhos de ouvir-me trocados pelos vossos.' Maria Velho da Costa — CRAVO.)» (Ferreira, 1998a: 372) e no poema XXIV de *Maio-Abril*, «(O Salazar morreu e vai hoje a enterrar: 'O velho abutre é sábio e alisa as suas penas/A podridão lhe agrada e seus sentimentos/têm o dom de tornar as almas mais pequenas.' Sophia de Mello Breyner.)» (*idem*: 314). Já as epígrafes autógrafas são as seguintes: no poema V de *Álbum*, «('Trago o menino no ventre/e dois corações comigo' LONGE — 1920)» (Ferreira, 1983b: 207); e no poema III de *Entretanto*, *Colava Outras Poesias nas Paredes Interiores [...]*, em *A Poesia Continua*, «(Os pássaros, quando morrem,[] caem no céu.— Melódia)» (Ferreira, 1998a: 391). Devo ainda juntar a citação em epígrafe de títulos de peças musicais, embora quase sempre integrados em cenas de quotidiano do sujeito poético. Vejam-se o poema XIX de *Termidor Errado*, «(A INTERNACIONAL.)» (*idem*: 416) e vários poemas de *Sala de Concertos* que podem ser, por vezes, considerados exercícios de efrasis. Por exemplo, no poema XLVII de *Sala de Concertos*: «(Entro no Tivoli. Encosto-me na balaustrada, a ouvir as Variações op. 27 de Webern. E então surpreendo-me a escutá-las lá muito fundo de mim, em que invento este enredo 'para me ouvir'.)» (Ferreira, 1983b: 199).

epígrafes que [o] desmascaram e ocultam...» (Ferreira, 1980a: 120), acrescentadas aos poemas, depois do trabalho de revisão que separa, longa e deliberadamente, o primeiro rascunho da publicação em livro. Já por aqui se antevê até que ponto as notas parentéticas são um verdadeiro princípio e elemento compositivo do poema, da figura de autor e, inclusive, do projecto de obra, matéria que irei aprofundando ao longo desta dissertação, nomeadamente nos pontos 2.3.2. e 4.4.2.

Para Rosa Martelo (2004c: 27-30) são, por seu turno, evidentes a exiguidade da etiqueta epígrafe (à partida vocacionada para designar citações de outrem ou do próprio autor) e a multifuncionalidade daquele elemento textual em José Gomes Ferreira. Entre outras funções, chega a fazer de título em poemas que são apenas identificados em série, por sequências de numeração romana. Alguns desses parênteses evidenciam ainda capacidade descritiva e auto-reflexiva sobre o tema e a forma dos poemas. Veja-se o exemplo, dado atrás, de *Café*, «(*Estética do Grito*).» (Ferreira, 1983b: 68), ou, no poema XLI do mesmo livro, a indicação agregadora de um conjunto de textos: «(*Ciclo dos espelhos*).» (*idem*: 56). Noutros casos, é a etiqueta genológica que sobressai, não raro com efeito irónico e até paródico: no poema XXIV de *Encruzilhada*, «(*Elegia da Inventada*).» (*idem*: 126) ou, no poema XVII de *Comboio*, «(*Editais que coleí nas esquinas dentro de mim*).» (*idem*: 246). Numa escala ainda mais complexa, as notas constituem ora o lugar da citação da sua voz ou de figuras do seu quotidiano¹⁴, ora o lugar indicador e propulsor da composição e da historicidade textuais: revelam, neste último caso, possibilidades excluídas, variantes ou versões de partes do poema, mas também acrescentos onde constam referências apenas explicitáveis em edições publicadas depois de 1974¹⁵.

¹⁴ No poema IX de «Na RDA» em *Viagem do Outro Lado*, lê-se na nota parentética: «(*Um espelho na casa de Goethe em Weimar. Foi aqui — pensei — que nasceu o Fausto*).» (Ferreira, 1998a: 339).

¹⁵ Apenas como ilustração, a nota que encima o poema XXXV de *Encruzilhada* (escrita em 1949-1950) narrativiza o processo de escrita e revela-se, pelo efeito de autocitação, o substrato da versão definitiva do texto, procedimento esse que, como veremos no ponto 2.3.1., é determinante para a elaboração da série *Dias Comuns*, especialmente nos volumes II e IV: «(*Risquei o verso que concluí este poema: 'Entretanto os deuses preferem a morte...'*)» (Ferreira, 1983b: 132). Escolho um segundo exemplo: a nota do poema XXXV de *Café*, ainda reduzida na versão de *Poesia-III* (1961: 99) a «(*Pastoral*).», e depois aumentada, em *Poeta Militante-II*, de 1978: «(*Pastoral escrita de propósito para uma canção de protesto de Fernando Lopes-Graça que mantém, inflexível, um coro de canções populares e revolucionárias*).» (Ferreira, 1983b: 52). O

Um outro argumento de peso, invocado por Rosa Maria Martelo, é o de que as notas parentéticas não são uma secção separada e paratextual nem imprimem uma verdadeira ruptura enunciativa, porque ressoam em tom e conteúdo (por vezes divergente, dialógico) sobre toda a composição, enlaçando-se nela (Martelo, 2004c: 26). O desajuste do termo epígrafe leva, por isso, a autora a sugerir uma designação alternativa, *noema*, que «embora sinónimo parcial de ‘epígrafe’, tem uma amplitude mais vasta e sobretudo a vantagem de designar uma figura macroestrutural e, logo, uma relação de imbricação maior relativamente ao texto em que se inclui» (*idem*: 37). Apontando circunstâncias que antecedem a escrita, tais notas adquirem, dentro da construção do poema, um «estatuto de precedência» (*idem*: 38), próprio do noema que «é um correlato da consciência, mas constituído na consciência» (*idem: ibidem*)¹⁶. Todavia, se este raciocínio tem muito sentido, a meu ver, as notas parentéticas de José Gomes Ferreira apresentam funções embraiadoras do texto e de descentragem da voz poética bem mais flexíveis e desafiantes do que o noema que, mais uma vez, só pode ser uma designação aproximativa. Daí que, à falta de alternativa melhor, eu me fique pelo termo ‘epígrafe’ (escrito entre comas, dada a sua inequívoca imprecisão) que o próprio José Gomes Ferreira usa por sistema (sem comas, claro está).

Não se ficando pelo efeito estritamente biográfico (ou seja, pela composição escrita de uma vida), as ‘epígrafes’ fazem a simulação de uma presença que participa, ela mesma, na elaboração do auto-retrato de escritor a escrever: um auto-retrato em que o retratado diz «(vejam como isto se fabrica)», na forma arremedada com que Carlos de Oliveira (1979b: 164) evoca o poeta-prestigitador solitário. Na leitura de Rosa Maria Martelo, urdem-se também aí

acrescento na nota é proporcional ao aumento dos elementos referenciais históricos, impossíveis de serem publicados em contexto ditatorial. Tratarei este tema no ponto 4.4.2.

¹⁶ Rosa Maria Martelo adapta a definição de noema apresentada por Henri Morier, no *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*, funcionando como elemento constituinte e princípio moral de uma fábula: «Figure de pensée par laquelle l’auteur présente une sentence générale, maxime ou proverbe, dont il fait l’application méditative à un cas particulier servant d’illustration» (1998: 829). O noema surge como destaque tipográfico que induz, nos termos de Morier, depois citados por Martelo, uma «intériorisation lente, songeuse» (*idem*: 830) sobre o conjunto do texto. Confirma-se, aliás, essa ideia na própria etimologia de noema enquanto fonte de pensamento, inteligência e reflexão (*idem: ibidem*).

«[p]resenças entre parênteses» (2004c: 25; *itálico do texto*) que activam o binómio de «escrever poesia e viver-como-poeta» (*idem*: 31). Confluem esses segmentos na construção do que Rosa Maria Martelo caracteriza como a interferência da vida na poesia, no fluir do tempo pessoal da escrita e na constituição do auto-retrato autoral enquanto «militante da poesia total» (Ferreira, 1979: 157): o poeta que insiste em falar de si como alguém que escreve nos intervalos da actividade profissional, nos cafés ou ao sabor das viagens de eléctrico, e enquanto homem comprometido com o século XX, como se anuncia no subtítulo de *Poeta Militante: Viagem do Século XX em Mim*.

Terei oportunidade de retomar, no ponto 4.4.2., as implicações historizantes dos segmentos que têm alguma equivalência às anotações que encimam (sem parênteses) os fragmentos de *Imitação dos Dias* (1966), obra sintomaticamente designada, no seu subtítulo, como *Diário Inventado*. Também nesta obra em prosa, aquela secção textual trabalha por dentro e ironicamente a concepção do texto e da sua enunciação, neste caso a partir do lugar destinado, por convenção, aos dados de lugar e data da escrita. Tanto nos poemas como naquele diário, os segmentos (pontuados graficamente e destacados a *itálico*, em corpo de letra mais pequeno) incluem, muitas vezes, quadros de referência externa, tal como pormenores referentes à oficina poética e à laboração textual: são notas sobre eventos políticos, sociais e históricos do século XX, sobre o espaço literário e cultural envolvente, como também sobre o quotidiano familiar ou pessoal do poeta.

O paralelo que acabo de fazer vem corroborar a sugestão de Rosa Maria Martelo segundo a qual «os parênteses inflectem no sentido da prosa» (2004c: 30), sem implicar alterações no sujeito de enunciação do poema, ideia que já se prenunciava na expressão «dísticos de prosa» de Carlos de Oliveira (1979b: 164). Não esqueço, entretanto, que, na poesia, essa circunstancialidade suscita, acompanha e compromete a escrita dos poemas, mas não os prende ao efémero dos factos e das figuras referenciadas. Sem manietar a poesia na sua criatividade estética, a circunstancialidade serve, acima de tudo, para exercer o compromisso

com o real, para denunciar a sua mecânica desolada e para, nas palavras de Rosa Maria Martelo, dar ponto de apoio ao «testemunho transfigurador de uma voz que, vinda da poesia, recusa o mundo que há e exige um mundo por haver» (2004c: 35) ¹⁷.

Daqui resulta que as ‘epígrafes’ introduzem, em simultâneo, a dispersão da voz e a vontade transfiguradora do real. A opção realista que aqui possamos reconhecer não se submete a qualquer propósito de transparência ou de estrita notação documentalista porque ela «não passa», como asseveram *Dias Comuns-I*, de pretexto, «de uma desmistificação constante para tornar mais puro o sonho» (Ferreira, 1990a: 110). Com base nas coisas do real, fica assegurada, a partir das ‘epígrafes’, a possibilidade de transmutar e aumentar o mundo; com elas os poemas são também a vida do poeta composta na escrita.

Atente-se no poema XV de *Eléctrico* onde a imaginação do real continua dentro da ‘epígrafe’, excepcionalmente situada no fecho do poema:

A este desespero azul
de te querer sempre ao pé de mim
chamam os homens amor.

Mas o amor é outra raiva
de arrancar o sol da lua.
Andar com andorinhas na algibeira
e dependurá-las na chuva...

(E muito mais coisas... Beijar, por exemplo, as mulheres de vento que se vestem nas bandeiras, etc., etc. Mas tive de saltar do eléctrico e interrompeu-se a fúria da inspiração.)

(Ferreira, 1983a: 263)

Graças ao parênteses, o fôlego poético é dado como citação, sintetizado, condensado na fórmula de um «*etc., etc.*», assumida por uma voz em contraponto. Aí, o poema é interrompido e

¹⁷ Numa entrevista a Margarida Marante, dada aquando da publicação de *Poeta Militante*, José Gomes Ferreira não esquece a relevância poética das ‘epígrafes’, exercendo elas um propósito circunstancializador mas também compositivo do seu auto-retrato de autor: «Eu ponho sempre epígrafes nas minhas poesias, por uma questão de lealdade para colocar o leitor diante do facto que inspirou, ou muitas vezes até para me esconder atrás do facto que me inspirou, e não são raras as vezes em que a verdadeira poesia está n[a] epígrafe e não no resto.» (Ferreira, 1977a: 48).

completado por essa voz alternativa, inscrita nos ritmos daquele que escreve no cotidiano e que ironiza a imagem codificada do poeta inspirado. Dou ainda outro exemplo, desta feita o poema XXII do mesmo livro:

(Companyys, antigo presidente de República catalã, foi entregue pelo Hitler ao Franco e fuzilado.)

Hoje proíbo as rosas de nascerem diante de mim!
Proíbo as deusas de dançarem nos olhos das crianças!
Proíbo os corpos das mulheres de terem outro destino que a morte!

Sim, proíbo!
E (baixinho, em sonho) aos gritos no mundo
ordeno aos homens
que venham para a rua descalços
para sentirem nos pés nus
o silêncio da terra
— e o terror de viverem num planeta
onde os fuzilados não ressuscitam,
nem os malmequeres protestam com flores de luto
contra este sol que continua a fabricar primaveras mecânicas
e este cheiro tão bom a mulheres novas nas árvores com cio!

(idem: 267)

A par do impulso metafórico e da re-invenção do real, estes dois textos servem-se de uma sinalética escrita da voz (pela ‘epígrafe’, pelo itálico e pelo corpo de letra mais pequeno e, depois, pela pontuação e pelo branco que separa as estrofes) e com ela assinalam efeitos contrapontísticos e a amplitude tonal, maior ou menor, deste sujeito poético. No último poema citado, perante um acontecimento e personagens historicamente identificáveis, o grito solitário cresce no imperativo e na interpelação à humanidade. Já a segunda estrofe comprime o grito na solidão existencial e impotente. Um simples parênteses dá a forma de oxímoro a um dos versos e a voz parece sussurrar, irremediavelmente solitária, irreal e abafada: «E (baixinho, em sonho) aos gritos no mundo» (*idem: ibidem*). A voz-grito é quase sempre apenas um voto, uma ficção, sendo por isso uma modulação da angústia melancólica do *eu* que, por fora, não

passa de um transeunte anónimo das ruas: de dentro é aquele que vê, que escreve o que vê e que, a partir daí, imagina e sonha, como uma espécie de vampiro do real visto, na linha de Baudelaire e Cesário.

Na poesia, essa composição textual atinge a figura do autor pois, ao encenar-lhe a voz, aproxima-se da estilização ou *mimese formal*¹⁸ da expressão dramática. Este conceito de Michał Glowiński (1987) tem a dupla vantagem de impedir a confusão desajustada com o teatro e de sublinhar o descentramento da voz e os efeitos de distanciamento da primeira pessoa em José Gomes Ferreira. Uma das manifestações desse fenómeno de distância dramática encontra-se precisamente nas ‘epígrafes’ que encimam ou ladeiam os poemas (como no diário em verso *Diário dos Dias Cruéis*, escrito em 1939): se não quebram (antes enriquecem) o fluxo enunciativo do poema como um todo, elas introduzem elementos contrapontísticos e dialógicos dentro da voz poética; parece que abrem o espaço-tempo programado de uma ficção onde a voz pode literalmente ficar em cena e actuar. Várias são as ‘epígrafe’ que incluem episódios breves com falas citadas. No poema XIV de *Lágrimas Trocadas*, a ‘epígrafe’ transforma-se no espaço de encenação paródica de um edital, o que torna a voz ainda mais dialógica e dramatizada:

EDITAL <i>Chorem! Só os corações subversivos não choram. Não tornem a dor inútil! Vendam as lágrimas para os nossos reservatórios.</i>

Roubaram-nos as palavras,
a Revolução, a Morte pelos outros,
o sexo das barricadas,
os gritos com pedaços de bocas...
/.../ (Ferreira, 1998a: 21)

¹⁸ Partindo do caso da narrativa na primeira pessoa, Glowiński faz corresponder a mimese formal em literatura à estilização episódica ou sistemática de formas não necessariamente extra ou paraliterárias. Em vez da mera reprodução de princípios estruturais de um modo de expressão para outro, a mimese formal revela uma tensão, «un certain jeu entre différents modes d’expression» (Glowiński, 1987: 500) ou «la collision violente de règles hétérogènes» (*idem. ibidem*). O exemplo dado por Glowiński é o da apropriação de um diário pessoal num romance, donde resultam as memórias ou o diário íntimo ficcionados.

No poema V de «Na RDA», em *Viagem do Outro Lado*, temos a cena banal do poeta, num hotel leste-alemão, por onde viajou, entre Setembro e Outubro de 1975, acompanhado pela mulher e por Maria Velho da Costa: «(Partida para Erfurt. A Rosalia ao telefone do quarto: 'Bons-dias, Maria de Fátima. Já está acordada?')» (*idem*: 335). No fundo, o ímpeto transfigurador sobre o mundo, a que se refere Rosa Maria Martelo (2004c: 33), parte logo das 'epígrafes', lugar onde confluem a poesia e a vida, tendo por eixo a composição descentrada do auto-retrato¹⁹ e da voz autorais.

Para compreender o efeito de mimese formal, patente a partir das 'epígrafes', é necessário saber que Gomes Ferreira identifica a origem delas na poesia simbolista, embora as tenha conhecido, inicialmente, por via da música de Debussy²⁰. Quando fala da poesia simbolista, Gomes Ferreira tem, certamente, em conta a atenção ao material significante, aos efeitos contrapontísticos e polifónicos trabalhados, na nossa poesia, por Eugénio de Castro, em «A epifania dos licornes», de *Horas* (1891) (Guimarães, 1990: 159-163), e por António Nobre, em «António» ou «Os figos pretos», de *Só* (1892) (Nobre, 1983: 21-32 e 79-80). No caso dos poemas de Nobre, sobressaem formas de dispersão distanciadora do sujeito cujo enunciado poético é marginado por segmentos em verso ou em prosa que fazem, em tom diferente e num corpo de letra mais pequeno, o contraponto ou o comentário circunstancializante da enunciação poética principal. Assim se dissolve a unicidade do sujeito que, segundo Fernando Cabral Martins, é compensada por «uma imagem de poeta que centra, com a força de um íman,

¹⁹ Analisarei no ponto 3.3. essa encenação do auto-retrato do sujeito na prosa autobiográfica: adiante-se apenas que, para tanto, contribuem a criação de duplos e a ficcionalização do nome próprio que enriquecem o auto-retrato de artista e o relato da sua maturação, factualmente narrada em *A Memória das Palavras*.

²⁰ Confirma-se tal dado no fragmento de 30 de Dezembro de 1968, de *Dias Comuns-VI*, revelado na antologia *Música Minha Antiga Companheira Desde os Ouvidos da Infância*: «Qual a origem das minhas epígrafes — interrogo-me. Tacteo dentro de mim e chego à conclusão de que se trata de um prolongamento de certos títulos simbolistas que chegaram pela primeira vez ao meu conhecimento em 1915-1916 por via musical: A das composições de Debussy. § —Você foi o primeiro a falar de Debussy em verso... — disse-me, há dias, o Pedro da Silveira que anda a organizar uma antologia da Poesia Simbolista... No sonetinho: «Senhora vinda das Gálias»... do *Longe*.» (Ferreira, 2003: 141). Compositor marcado por outras artes e pela literatura em particular, Claude Debussy (1862-1919) marca, com Ravel, o início do século XX musical: escreveu peças sob sugestão de textos de Mallarmé, Verlaine, Maeterlinck. Conforme me informou o Maestro César Viana, Debussy, na sua música para piano e particularmente nos dois cadernos de *Préludes* (1910-1911), não deu título às peças: preferiu acrescentar, no fim de cada uma delas, uma pequena frase ou expressão que funciona como conclusão, depois de ouvida a peça. Exemplos disso são: «La fille aux cheveux de lin», «Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir» ou «La cathédrale engloutie» (cf. Boynick, 1996).

certas ideias sobre poesia» (2000a: 95). De acordo com a poética simbolista, que terá a sua descendência no modernismo (*post*-simbolista) de Mário Sá-Carneiro, Nobre compõe um *eu* que se dá como personagem e *deixis*, como enunciação assumida por um corpo e num momento: para tanto, precisa da figura de um *tu* que reforça a sua definição de sujeito, reiterada pelo título do livro (*Só*), pelo nome próprio *Anto* e pela profusão de autobiografemas (*idem*: 98).

Estas referências histórico-literárias ajudam a explicar a parateatralidade²¹ de José Gomes Ferreira. Sobre este aspecto, não é despropositada a referência à «Nota inicial» de *Poesia-I*, de que Gomes Ferreira só preservou um excerto na 2ª. edição do livro, de 1962 (Ferreira, 1962b: 5), e que ainda veio depois a ser reformulado, no volume I de *Poeta Militante*, em 1977 (1983a: 10). Nessa primeira versão da nota enunciava-se, com clareza, a vizinhança dos poemas com o teatro, aparentados com «naufrágios de poemas dramáticos com entrecho (como a *Morte de D. Quixote*, quadro simbólico em que entravam o Cavaleiro Andante, a Dulcineia, um Doido aos berros na neblina, e um Poeta)» (Ferreira, 1948: IX). Encontra-se na mesma linha o livro *Requiem Laico* (escrito em 1965 e publicado em *Poesia-VI*, 1976) que trabalha a referência da música e do teatro, numa peça polifónica e fúnebre, cujos andamentos são assinalados pelas ‘epígrafes’ (Ferreira, 1998a: 251-261).

Esta aproximação à escrita dramatúrgica leva-me a recuperar brevemente a proposta de T. S. Eliot sobre a voz poética. Em «As três vozes da poesia» (1962b: 115-144), Eliot distingue uma primeira voz de cariz meditativo e centrado na primeira pessoa; uma segunda, presente no discurso de interpelação a uma audiência e em que a enunciação vai de um *eu* para um *tu*; e, por fim, uma voz quase-dramática assumida pela fala em verso de uma personagem imaginária ou *persona*, criada pelo poeta. Como autor modernista, Eliot sustenta

²¹ Este termo aproximativo denuncia uma noção de teatralidade não exclusivamente adstrita ao teatro. Implica, ao invés, o reconhecimento pelo espectador do processo que semiotiza um espaço, uma fissura que introduz um *aqui-agora* outro, virtual, não pertencente ao quotidiano, onde se firmam a presença do actor e o jogo codificado de uma ficção. Cito as palavras de Josette Féral: «La condition de la théâtralité serait donc l’identification (quand elle a été voulue par l’autre) ou la création (quand le sujet la projette sur les choses) d’un *espace autre* que celui du quotidien, un espace que crée le regard du spectateur mais en dehors duquel il reste. Ce clivage dans l’espace qui crée un *en-dehors* et un *en-dedans* de la théâtralité est l’espace de l’autre. Il est fondateur de l’altérité de la théâtralité.» (1988: 350; vd. também Zumthor, 2000: 45-63; itálico do texto).

esta proposta na noção autónoma e objectivada do trabalho e do sujeito poético, isto é, na rejeição da vulgata romântica segundo a qual um poema resulta da intenção e presença sinceras do autor empírico.

Em José Gomes Ferreira, esta tripartição de vozes só a custo pode ter uma aplicação ajustada. É que, na sua aparente unicidade, a figura de autor que assume a enunciação dispersa-se, expõe a alteridade que a linguagem e a memória lhe impõem; desdobra-se num *eu*-autor de vários textos e tempos. Evidencia, em suma, uma acumulação desdobrada da voz que se pensa e não desiste de interpelar os outros, mesmo confessando a sua solidão mais crua. Nessa medida, este sujeito pode evoluir, num mesmo poema ou entre poemas, da interpelação à contracção meditativa (ou vice-versa), sendo que, por vezes, o corpo do poema é dado como uma citação. O poema de *A Poesia Continua*, que escolhi para epígrafe deste capítulo, ilustra bem o que acabo de dizer: a ‘epígrafe’ do poema tem um efeito distanciador e instaura a dissonância entre dois sujeitos que reivindicam a mesma primeira pessoa do singular: o *eu* do poema publicado em 1950 e o *eu-outro* da ‘epígrafe’, situado em posição retrospectiva e investido da possibilidade de citar. Claro que a ‘epígrafe’ não se demarca do poema e não lhe interrompe o fluxo enunciativo. Nem por isso é menor o desafio que ela introduz, isto é, o da escrita do autoconhecimento, em nome próprio, de um *eu* que fica exposto na sua cisão, gerada por um tempo histórico, por um olhar e por uma voz outros e ulteriores aos do corpo do poema²².

A dificuldade de compreender o carácter peculiar deste sujeito poético vem do facto de ele se exhibir como autor autobiografável e de o fazer na manipulação declarada de máscaras, vozes e tons, pois tanto ensaia o brado poético como se denuncia, em aparte, a

²² Uma variante interessante deste procedimento surge em poemas que se constroem sobre a fala de personagens anónimas ou históricas. Essa estratégia de citação coloca o *eu*-poeta na posição daquele que manipula os discursos como um ventríloquo. Nos poemas I, IV ou VII de *Imasão* (escritos em 1940-1941 e publicados em *Poesia-II*, 1950; Ferreira, 1983a: 199-200, 202-203 e 205) faz-se a simulação das vozes de um soldado ensanguentado numa trincheira, de um coro e de um profeta. O mesmo sucede com Gomes Leal (no poema II de *Gomes Leal*, escrito e publicado em 1948; Ferreira, 1983b: 89) e com a figura do fuzilado de *Lágrimas Trocadas* (escrito em 1956 e publicado em *Poesia-V*, 1973). No poema XVIII deste livro, surge um verdadeiro entrecho dramático, encimado pela ‘epígrafe’: «*Nuens. Vou ser fuzilado. Já tive tantos nomes na História.*» (Ferreira, 1998a: 23). No corpo do poema actua um «eu (ou outro em mim para ser eu)» (*idem*: 24) que encarna as horas finais de um fuzilado, que poderia ser Lorca (aliás interpelado no poema, *idem*: 25) ou outro condenado à mesma sorte ao longo da história.

escrever numa alegada privacidade. Por mais paradoxal que isto pareça, é no seio autobiográfico que se trabalha a despersonalização dramática da voz poética, sem nunca chegar ao fingimento impessoal e anónimo. Há, portanto, qualquer coisa de alternativo ou de intermédio no exercício da voz de José Gomes Ferreira. Se se reelabora e encena, em efeito distanciador, o grito do panfleto, só por imprecisão grosseira poderíamos identificar nele a acepção impessoalizada da voz: esta voz excêntrica, que ressoa no bucal de várias máscaras do *eu*-autor, não se quer anónima e tenta unificar a sua dispersão discursiva sob a égide de um nome (José Gomes Ferreira), também ele alterizado, e de inúmeros autobiografemas e outros quadros de referência externa que não passam, como as demais estratégias, de um trabalho de linguagem.

Pelas razões até agora invocadas, torna-se quase forçoso estudar o caso de Gomes Ferreira em função dos conceitos de voz e do autor compostos na escrita, os quais não têm de ser necessariamente apresentados num binómio antagónico, como Rosa Maria Martelo parece sugerir:

Escrita frequentemente na primeira pessoa, essa poesia sempre supõe um sujeito que, mais do que apresentar-se como uma voz, se apresenta rigorosamente enquanto poeta e, nessa medida, como autor. Tal como Montaigne, também José Gomes Ferreira poderia ter dito que era a si mesmo que «pintava» nos seus versos, embora a posição simultaneamente intra e extratextual desta assinatura seja uma das questões que suscitem reflexão. [...]. Em ambos os casos, a escrita institui como sujeito um eu que é simultaneamente objecto do discurso, neste caso enquanto poeta, e a sua existência advém assim inseparável do próprio acto de escrita. (Martelo, 2004c: 17)

A minha única reserva vai no sentido de achar essencial a categoria da voz para definir a prestação discursiva do sujeito que se diz autor. Surge nesta poesia um *eu* que, sabendo-se um pronome e um sujeito gramatical, não se fecha sobre a enunciação vazia e neutra que apenas funcionaria em circuito autotélico. Não se trata tão-pouco de uma pessoa substancial e empírica porque é na linguagem que se faz este *eu*-autor, a começar pelo nome próprio que atravessa o limiar do empírico e integra o tecido textual, com a reivindicada *potência referencial* da

autobiografia, para recuperar o termo de Paul De Man (1984: 69). A força da escrita e a marca da assinatura constroem o sujeito autobiográfico, tornando-o o elo unificador de um conjunto de textos que podemos denominar obra²³. Opta por ser o *eu-autor-ele mesmo*, como personagem alterizada, excêntrica na voz e no retrato, e determinada pela auto-reflexividade, sem cair na forma de uma máscara anónima de autor.

Creio, pois, que a encenação autobiográfica obriga, no caso de Gomes Ferreira, a rever e a considerar novas acepções para o conceito de voz, além dos limites apertados da impessoalidade modernista ou do expressivismo romântico-positivista. O melhor campo de observação desse conceito no autor de *Poeta Militante* encontra-se sobretudo na sua prosa autobiográfica, que não é um «prolongamento» da poesia (como pensou Carlos de Oliveira, 1979b: 165) mas um membro comunicante e amplificador das questões suscitadas pela poesia, dentro de um edifício complexo, irónico e mutante que designo por projecto autobiográfico. Só desse modo poderei compreender até onde vai a razão de Carlos de Oliveira quando descreve este «one man band» (*idem*: 164) a «[d]eixar cair de quando em quando uma ou outra máscara accidental e tropeçar para apanhá-la» (*idem: ibidem*). Assim poderei interrogar com fundamento o confronto que o autor de *O Aprendiz de Feiticeiro* faz entre José Gomes Ferreira e o fingimento pessoano, o qual funciona por delegação heteronímica que tem «nos bastidores uma presença invisível, tutelar» (*idem: ibidem*). Por último, será mais interessante apreciar a actuação a solo deste «‘falsificador’ convicto» (*idem: ibidem*) que não se exhibe exactamente «num único estilo, num único nome» (*idem: ibidem*), como propõe o amigo neo-realista.

²³ Rosa Maria Martelo (2004c: 18) salienta, em Gomes Ferreira, um pormenor muito sintomático do paratexto. Em vez da numeração sequencial que acompanhara o título dos volumes *Poesia* (I, II, III, IV, V e VI), usado entre 1948 e 1976, em 1977, opta-se pelo sintagma *Poeta Militante*. Essa mudança leva a que o conjunto da obra desde «Viver sempre também cansa» seja reunido por uma antonomásia do autor. De onde a equivalência textual entre o conjunto de poemas e o nome da figura autoral que o designa.

2.2.

A Memória das Palavras

e a voz ventríloqua do autor

O nascimento do nome e da voz autorais

A poesia e a prosa de José Gomes Ferreira trabalham, simulam exuberantemente a voz na escrita e inscrevem nesta última a densidade corporal, rítmica e dialogal da linguagem. Pelo exercício da voz, que é a própria linguagem a ser trabalhada como matéria social e forma de individuação poética, chegamos à invenção da figura de autor, da sua assinatura e do discurso autobiográfico que os sustenta.

Sabemos como o desafio autobiográfico vem precisamente do facto de, na sua comunicação disjuntiva e diferida, desvelar o autor que se ausenta como pessoa real e de, nessa medida, ser um discurso desapropriador em nome próprio. «Escribir, aun en nombre próprio (o sobre todo, en nombre próprio), significa dejar toda propiedad de sí, para permitir que otros hablen en y desde nuestras palabras.», declara, com razão, Monica B. Cagnolini (1999: 4). O *eu* que enceta o projecto autobiográfico é texto e já sempre outro, convém não esquecer. Mas essa ausência não invalida que o autor finja presentificar-se como agente da escrita, inclusive como voz escrita, nem obsta a que a força referencial do texto possa constituir uma operação imperiosa da leitura. Esse é o ardil conseguido sobre o tempo e sobre a linguagem que a autobiografia exhibe e camufla. Diz lapidarmente Manuel Gusmão que o «autor fica no texto, pelo modo como se ausenta» (Gusmão, 1987: 360). Quer isto dizer que ele se presentifica no texto por meio das marcas que nele deixa da sua assinatura: enquanto corpo de linguagem, feita da matéria retórica e do jogo polissémico e ficcional do texto; nos termos de Manuel Gusmão, «enquanto energia verbal activa a que o trabalho da leitura se substitui, retomando-a, apropriando-se, enquanto modulação de um significante entre sujeitos no mundo» (*idem*: 364).

Por maioria de razão, a voz dispersiva de autor, em *A Memória das Palavras*, oferece uma manifestação fortíssima dessa energia verbal, trabalhada na escrita, e, assim, integra

a noção ampla de assinatura autoral a que atrás me referi. Não entendo a assinatura apenas pelas marcas deícticas e de modalização do discurso autobiográfico ou pela organização e composição da obra, pelos seus cruzamentos intertextuais, pela escolha dos códigos literários e pelo pensamento literário exposto. Para estudar este livro, tenho também de considerar a marcação retórica da voz que atravessa e consolida as várias componentes da assinatura e que mantém o autor (que é tema e matéria axial do livro) na linha de horizonte constante do leitor.

O primeiro sinal desta escrita, pensada pelo processo de enunciação que lhe dá origem e pela figura da voz que reivindica a autoria, corresponde ao que Rosa Maria Martelo descreve como «a circularidade entre eu (sujeito de enunciação) e mim (auto-representação enquanto poeta que essa voz instaura e passa a poder comentar)» (Martelo, 2004c: 17): é essa circularidade que abre caminho à produção do auto-retrato. Além de prova declarada (e portanto, logo aí, atenuada) de narcisismo exibicionista, além de etiqueta prenunciadora da escolha personalizada do subgénero autobiográfico das memórias, o título e o subtítulo de *A Memória das Palavras-I ou O Gosto de Falar de Mim* trabalham essa circularidade reflexiva com uma disjunção que não significa uma mera alternância²⁴. A disjunção significa, isso sim, o lugar da circularidade entre um *eu* feito de memória que a escrita fixa em palavras e a partir delas (*A Memória das Palavras*) e o *mim* enquanto objecto auto-representado (*ou O Gosto de Falar de Mim*). Identifico, portanto, no título a prosopopeia da memória que está no lugar do *eu*, ser de memória que a corporiza nas palavras. Ou, invertendo os termos: são as palavras que têm memória, são elas o objecto personificado que está no lugar do sujeito. Seja como for, no título, o *eu* é retirado de cena, por *detractio*, o que simetricamente o subtítulo vem compensar com a assunção narcísica da primeira pessoa. Vejamos agora mais de perto a obra.

A Memória das Palavras acompanha, numa organização faseada de dez capítulos numerados, a formação do poeta a partir da revelação da «*existência das palavras*» (Ferreira, 1979:

²⁴ Na edição original não constava o número romano no título. Em 1979, aquando da 4ª. ed. (a minha edição de trabalho), o título muda para *A Memória das Palavras-I ou O Gosto de Falar de Mim*, porque lhe foi retirada uma parte, intitulada «Glosas», que veio a integrar *Relatório de Sombras ou A Memória das Palavras-II* (1980).

11; *itálico do texto*), situada em 1908: acontece nesse ano o nascimento simbólico do sujeito que estrutura a trama subsequente de eventos até à publicação de *Poesia-I*, em 1948 (*idem*: 190-191), e à morte do pai mitificado, dois anos depois (*idem*: 191). Por esse arco cronológico se alinhavam o aprumo de uma narrativa de aprendizagem artística, assumida na primeira pessoa, e as respectivas auto-imagens de poeta em construção. A esse tempo contado preside um *eu* a olhar para trás, que centraliza o foco narrativo e que valoriza sempre a relação da história pessoal com a história colectiva, ou melhor, a memória que as palavras preservaram delas. Sendo assim, o *eu*-autor percorre uma galeria de artistas e escritores, mestres e companheiros seus conhecidos cujo legado ele foi apropriando e digerindo, até encontrar o seu próprio caminho. Essa a razão de o livro se destinar, nos termos de Clara Rocha, a «rememorar a constituição duma ‘logosfera’» (1992a: 209). A autora de *Máscaras de Narciso* explica o sentido dessa expressão:

As palavras da memória dizem-nos aqui a memória das palavras, ou seja, mostram-nos como o sujeito segregou, ao longo dos anos de aprendizagem (que é aquisição e também rejeição), o seu próprio universo verbal, condição imprescindível na formação duma identidade literária. (*idem: ibidem*)

Daí estarmos diante de um livro que se desenvolve em torno do tópico, praticamente exclusivo, da formação de um sujeito feito de palavras de outros ou do outro que já não é: ele é o resultado do registo de sucessivos tempos, vozes e lugares de alteridade, fixado em diários, depois seleccionado e avaliado *a posteriori* nesta retrospecção autobiográfica. Tanto é assim que, logo no *incipit*, se encontra o sintagma autodefinidor «Aventura Poética» (Ferreira, 1979: 11) que preside à narrativa e é convenientemente valorizado pela maiúscula. Senão vejamos:

Cuido não andar longe da verdade se afirmar que a minha Aventura Poética começou aí por volta de 1908, tinha eu os meus oito anos, no dia em que reparei (ou procedi como se reparasse) na *existência das palavras*, extraídas da vaza da algaraviada comum por homens estranhos, incumbidos da missão especial de

dizerem o que mais ninguém ousava. (E o quê, afinal? Sei-o hoje por mal de meus pecados. Lixo secreto, mutilação de sombras, punhais de que só resta o frio, galanteios de sonhos parvos, sexos desenhados na Lua, tentativas vãs de ressuscitar a Criança morta, o ilógico do outro lado da realidade, sóis ocos, fogueiras a arder por dentro das unhas, gritos iniciais, pavor da morte nua, paisagens de punhos cerrados contra ídolos de pó, desejo de embalar o planeta nos braços, regresso às origens, catarse...). (*idem: ibidem*; itálico do texto)

A entrar na obra, logo se antecipam três vectores determinantes para a prestação discursiva desta retrospectiva e que garantem a agilidade verbal do sujeito. Primeiro, a referência à «Aventura Poética» (*idem: ibidem*) antecipa um sentido geral e orientador dado à existência e a opção de proceder claramente por delimitação de fases ou estádios datados de vida, havendo, quando muito, interferências múltiplas de outras memórias e de outros tempos. Dessas interferências ficam, como adiante referirei, pequenas notas ou parênteses que são devidamente assinaladas e delimitadas e, à primeira impressão, não comprometem o zelo selectivo e a condução vigilante da narrativa.

Depois, a enunciação desenvolve uma estratégia de interpelação a si mesma e acentuada pelo efeito retórico da *correctio*. Quando se refere o «dia em que reparei (ou procedi como se reparasse) na *existência das palavras*» (*idem: ibidem*; itálico do texto), o parênteses distende de imediato o carácter assertivo do arranque narrativo, já de si acautelado pela lítotes de abertura («Cuido não andar longe da verdade», *idem: ibidem*) e pelo itálico que dá a forma citada e distanciada à expressão de síntese: a «*existência das palavras*» (*idem: ibidem*). Nessas duas escolhas se denunciam as restrições de quem quer trazer o passado ao momento presente e se depara com o hiato inultrapassável que condiciona a memória. Resta-lhe a possibilidade de se exhibir auto-reflexivamente, de se autodesmentir e de declarar o subterfúgio ficcional («ou procedi como se reparasse»), isto é, a invenção compensadora e enriquecedora do que já não pode ser lembrado com exactidão.

Direi, por último, que o *incipit* encontra, no seu acto enunciativo, o estímulo autosuficiente da sua própria dinâmica e desenvolvimento. Basta observar como a interrogação retórica, num novo parênteses, dá entrada e justifica um extenso balanço enumerativo que está longe de constituir uma estratégia de anarquia discursiva. A enumeração revela-nos, em forma comprimida, as entradas nominais do dicionário do poeta, agora criticamente revisitado, recapitulado e compreendido («E o quê, afinal? Sei-o hoje por mal de meus pecados.», *idem: ibidem*). O que se segue é, sem dúvida, o inventário típico do exame de consciência. Na sua acumulação, esses nomes e sintagmas são temas essenciais da sua obra em poesia e em prosa (o irreal quotidiano, a narrativa das origens, o pavor da morte, a estética do grito) ou até menções de versos seus²⁵, avaliados, modalizados à distância pelo *eu* que, só à primeira vista, lhes deprecia o valor, a utilidade ou a eficácia.

Pela via enumerativa, o *incipit* dá a volta ao mundo do *eu* e antecipa o esquema temático da obra no seu todo que, como já afirmei, evolui do nascimento simbólico do poeta até à maturidade de dois livros que publica à beira dos cinquenta anos. Graças ao assíndeto faz-se um corte cumulativo de palavras, de camadas geológicas da escrita que, aliás, terão paralelo, ao longo de *A Memória das Palavras*, no recurso frequente a listas de nomes de artistas ou a títulos de livros. O capítulo VII será especialmente fértil nessa prática de sùmula listada, já que, correspondendo ele à entrada nos anos 20, nos conta a experiência de Gomes Ferreira como escritor publicado, *habitué* de tertúlias e da boémia artística da altura, mas também praticante já

²⁵ Alguns destes elementos integram uma poética marcada pelo patético, pelo grotesco, pelo macabro e pelo sombrio. Escolho três citações da poesia de José Gomes Ferreira, identificáveis com algumas expressões da enumeração que praticamente abre *A Memória das Palavras*: do poema I de *Panfleto Contra a Paisagem*: «Um planeta feio de lágrimas e caveiras de sucata/com morcegos que dançam na penumbra o enigma das tocas./[...]E punhos cerrados dos mortos que furam o desespero das campas.»; do poema XL de *Heróicas*: «Homens: na noite do desânimo/levanto a minha voz /para pregar o ódio./[...]Ódio às lágrimas mal choradas diante dos poentes,/à alegria das crianças mortas que teimam em rir nos olhos dos velhos,/[...] — até ao sol/que diminui o mundo/em indiferença de continuar.» (Ferreira, 1983a: 56 e 115); e do poema XIX de *Lágrimas Trocadas*: «Inútil decretar a mobilização geral das rabecas negras/com caveiras de pranto nas cordas/e mãos a derreterem a Lua.» (Ferreira, 1998a: 27).

regular de diários que, na sombra, lhe preparam o renascimento poético da década seguinte e lhe preservam, para mais tarde, a memória textual desse convívio e da sua própria evolução²⁶.

Mas voltemos ao *incipit*. Logo por esta amostra de abertura tomamos o pulso a uma enunciação que deliberadamente se anima, como se de uma respiração discursiva se tratasse: de um lado, como uma sístole, a regência orientada e programada da narrativa, do outro, como uma diástole, a distensão dialógica, com inequívocos resultados auto-irónicos.

Começo pelo movimento centrado e programador da regência narrativa. Além de serem anunciadas a «terceira e última fase da [sua] vida de escritor, a fase adulta» (Ferreira, 1979: 137) e, por retroacção, as fases precedentes, a infância e a juventude, repetem-se as fórmulas de interferência selectiva e interpretativa sobre os factos contados. Assim não se enreda «o fio» (*idem*: 151) do livro, que se mostra a ser redigido e ordenado²⁷, e, com evidente efeito credibilizador, não se cai na tentação de inventar o que a memória já não pode autorizar: «Aqui sacudo a tentação de narrar algumas das imaginosas façanhas do capitão Scott para persistir nas escarafunchadelas na infância [...]» (*idem*: 29). O deíctico adverbial de lugar («Aqui») faz assunção de um ponto de constituição do *eu* a partir do qual ele recupera o possível dos seus outros *eus*, de tempos anteriores à enunciação.

O contador de histórias não deixará de lamentar, no capítulo final, que o relato feito teve a mão demasiado segura e a vontade demasiado rígida de dar lógica ao caos das

²⁶ As palavras com que o sujeito se rememora, com que se presentifica e anima a recordação, são a forma de ele se constituir e de participar incessantemente no mundo. Outros textos retomam o mesmo processo; por exemplo, *Memória-II* (escrita em 1959 e publicada em *Poesia-V*, 1973; Ferreira, 1998a: 71-92) faz a recolha e glosa das palavras-chave, como Deus, Revolução, Morte ou Liberdade. São elas o fio de uma vida recuperada pela memória que revisita, num livro de poesia, o amadurecer do sujeito de escrita, ideia que aparece também no título *A Memória das Palavras*.

²⁷ A elasticidade auto-reflexiva da obra não evita mostrar o processo e os recursos da escrita, deixando a impressão digital do seu enunciador. À luz dessa intervenção são muito comuns fórmulas lógicas de dedução e síntese como «resumindo», «resultado» e «isto é:» ou, em versão mais extensa: «esse período que, por comodidade de narração, baptizarei, com alguma pedanteria, de ‘interregno norueguês’» (Ferreira, 1979: 125). Acresce ainda a referência explícita e presentificada à composição do livro, em função da leitura de diários, facto primordial que analisarei mais à frente: o *eu*-autor chega ao ponto de se situar em projecção ou retrospecção na escrita do livro («Como verificaremos num capítulo posterior» (*idem*: 22) ou «como já escrevi antes» (*idem*: 161). Outros momentos levam-no a justificar a estratégia da exemplificação para não sacrificar o equilíbrio de um capítulo: «Para não tornar desmesurado este capítulo limitar-me-ei a transcrever, como exemplificação, a poesia LVII de *Elétrico* [...]» (*idem*: 160).

vivências passadas. Essa é uma maneira subtil de denunciar a estrutura narrativa, sem consentir numa qualquer simulação da corrente de consciência que desse a ilusão do suceder deslaçado e inconsciente dos dias: «Quando em boa verdade tudo aconteceu entre nuvens, nessa semi-inconsciência do quotidiano dominado pelo ruído da engrenagem externa (do que menos recordamos depois, afinal).» (*idem*: 175). Quase aparentado com a preterição, o acto de exhibir a regência narrativa, quando se inicia o último capítulo (o X), reitera o quanto este *eu* domina o seu relato pessoal e de como está consciente do seu fabrico. A retrospecção memorialística vê-se, sem dúvida, reforçada na arrumação dos factos e na sua interpretação, sempre finamente doseada pelas estratégias de atenuação e até de palinódia, revelada no texto, pelo itálico: «Sem querer, ou talvez *por querer*, inconscientemente, sugeri a ilusão de que não tenho senão comandado o destino com a objectividade inteligente dum homem sempre alerta e apreendedor de exactidões.» (*idem. ibidem*; itálico do texto).

No fundo, subjaz à narração um traçado previamente definido sob várias denominações teleológicas — sejam elas «Aventura», «caminhada» ou «destino que me esbraseava desde as cartilagens da meninice» (*idem*: 126) — que prenunciam o desenlace da matéria narrada. O faseamento progressivo desta rota será escandido pela reiteração do «problema do desajuste entre mim, a Poesia e a Vida» (*idem*: 26) e cuja resolução fará antever a vitória do aprendizado artístico. Definido logo no capítulo II, esse desajuste virá a estruturar a linha ascensional da narrativa, à imagem de uma busca e da descoberta da «verdadeira voz poética» (*idem. ibidem*) do protagonista-escritor. Capítulo a capítulo, o problema vai ganhando novas cambiantes mas na certeza (naturalmente assegurada pela retrospecção) do encontro com uma natureza pessoal, verdadeira e conciliada consigo mesma.

De acordo com essa arrumação narrativa, as referências à entidade *voç* são cada vez mais enfáticas, encenadas e animizadas. A seguinte sequência revela-se, segundo julgo, bastante esclarecedora. No capítulo II, sonha-se «iluminar a boca dos gritos verdadeiros enterrados na sombra de se calar em mim» (*idem*: 27). Três capítulos à frente, o tom eleva-se

com o discurso indirecto livre, já que o *eu* adulto narrativiza, a quarenta anos de distância, a sua ansiedade de neófito: «Ah! quando retumbaria, incisiva e clara, a voz da minha boca verdadeira, esse grito de chama gelada, entre duas noites terríveis, num protesto contra o frio mecânico social e existencial do planeta? Quando?» (*idem*: 75). A espaços, a voz é tematizada nas suas tonalidades, o que permite revelar o desajuste individual face à poesia e os desafios candentes da vida e do mundo. Exemplo disso é o retrato da voz juvenil, delineado a traço irónico, porque desproporcionado e contrastivo entre o vulcão e a pequenez ridícula de uma vozinha requintada: «Com vossa licença, eu parecia um Vulcão que, em lugar de golfar jubas incendiadas, deixasse escapar da cratera a vozinha metrificada dum aristocrata de sombra ténue, preocupado com os vagueios da Altiva no Parque dos Pavões das Penas Cortadas...» (*idem*: 82).

No capítulo VIII, em pleno «‘interregno norueguês’» (*idem*: 125), é encenada a descoberta da voz nova e viril que é objecto de personificação: as nominalizações compostas «Poesia-em-voz-alta» (*idem*: 135) ou «Poesia-de-falar-sozinho» (*idem. ibidem*) permitem, de resto, figurar os tons possíveis da voz (finalmente) encontrada. Pode assim tornar-se a Poesia na interlocutora do *eu*-autor, cuja emoção o leva à grandiloquência, assinalada pela interjeição e pela variação gráfica. Comprovam estes recursos como a arqueologia do *eu* é um lugar (co)movente, emocionado e histórico das palavras, dos seus códigos, ritmos e tonalidades múltiplas:

Eh! EH! EH! EH! EH!

E então tu aparecias. Não a simuladora das rimas. Nem a que se fingia de poesia nos versos brancos de respiração arcádica de *Dona Fantasma*. (Ou a ninfa-não-discursiva do *Longe*.) Mas a outra. Tu! A Mortal. A que me surgiu pela primeira vez no tombadilho do *Sicília* quando atravessei a barra do Douro.

Tu. Oral. Nua. A vestir-se nos caminhos solitários de palavras subtis e erradas. Tu. Poesia-em-voz-alta. Poesia-de-falar-sozinho, herdeira do mesmo frenesi dos discursos do Batalhão Académico. Tu, a infixada das noites de luar às 4 horas da tarde, quando, de pés enterrados na neve, dava a fatal volta até o Vanddammen, depósito de água da cidade, em meditações de fúria que em vão tentava depois gelar em versos... (*idem. ibidem*)

Devo ainda salientar a relevância de uma interlocutora, a Poesia personificada, feminina, erotizada até, que faz de duplo do poeta e que surge sistematicamente relacionada com autobiografemas de José Gomes Ferreira. O retrato dela passa por uma primeira fase de desenho por denegação, com os atributos de uma voz imberbe («de respiração arcádica de *Dona Fantasma*») ou da juvenília do *Longe* («a ninfa-não-discursiva»). A voz madura do poeta ganha, depois, o contorno de uma personagem superlativa, como indiciam os adjectivos maiúsculos que a caracterizam («Tu! A Mortal.» ou «Tu. Oral. Nua.»), e a força de uma interlocutora que, mais do que uma figura discursiva, ajuda a definir o sujeito enquanto poeta. À distância criada pelo seu valor alegórico contrapõe-se a ênfase da interpelação e a marca corpórea, mortal e assombrada da voz poética personificada.

Num dia maior, acontece, por fim, a sagração iluminada que faz nascer, em cadeia, o poeta-como-voz, o seu nome e a sua poesia. Na cena demoradamente evocada e citada da composição de «Viver sempre também cansa» (capítulo IX, *idem*: 146-149), reconstituem-se o renascimento poético e a afirmação da voz própria e singular, num sujeito sempre ciente do seu tempo histórico:

E, então, de repente, em 8 de Maio, às dez da noite, no segundo andar dum prédio da Rua Marquês de Fronteira (que ficou cravejado de balas na revolução comandada por Sarmiento Beires em Agosto desse ano), escrevi de jorro e sem esforço a minha primeira cristalização de poesia autêntica com a sensação de que se abria uma porta secreta para uma zona interdita de riqueza confusa, resultante de anos e anos de paixões, pescoços de névoa estrangulados, ira de sonhos vivos e nuvens, profundidade de nuvens, ocultações de nuvens em que os poetas mergulham sempre atónitos as bocas ávidas de cantos submersos. (*idem*: 147)

A cena descrita, recorda Fernando J. B. Martinho (1986: 37-38), não anda longe de se parecer com o jorro inspirado do «dia triunfal» a que Pessoa (1999: 343) se refere na carta

a Casais Monteiro sobre a génese dos heterónimos²⁸. À semelhança de Pessoa, José Gomes Ferreira recompõe a origem da sua obra para confirmar nela uma certa dose de predestinação, sendo que, mais do que Pessoa, manifesta confiança no valor ontológico da linguagem e da poesia. Veja-se como esta última aparece representada como se de um corpo se tratasse, mesmo que na forma de uma metáfora macabra e onírica («esqueleto de névoa», *idem*: 14), logo no capítulo I de *A Memória das Palavras*. Com efeito, nesse momento inaugural da narrativa, já a Poesia (maiusculada) é dada como objecto de desejo e de uma conquista aparentemente assegurada. Por isso diz o seguinte: «[...] muito antes de conquistar a Poesia (a Poesia verdadeira com sabor a abismo que mais tarde me fincou os dedos de esqueleto de névoa no pescoço)» (*idem. ibidem*).

Não menos digno de nota neste halo a envolver o poeta renascido, em 1931, é o novo nome próprio que, em todo o exercício autobiográfico, adere a um pronome pessoal tão universal e individual como a primeira pessoa do singular. O nome modificado do sujeito prepara a nova fase do escritor que abandona a produção juvenil e o século que o viu nascer:

E [...] assinei [...] com um «José» bem nítido e sexuado a anteceder o «Gomes Ferreira» impessoal à século XIX, dos *Lírios do Monte* e do *Longe*. Eu enfim completo. Com subterrâneos, flores externas, «vivas à República», compaixão, medo da morte, ódio, piedade, fome de estrelas, coisa nenhuma... Eu, José Gomes Ferreira, nascido na noite de 8 de Maio de 1931, pasmado de ter voz... (*idem*: 149)

José Gomes Ferreira transforma-se em matéria linguística — as aspas que envolvem os nomes juvenil e adulto do escritor comprovam essa materialidade citável — e resulta explicitamente de um substrato textual, aqui transposto, como no *incipit* da obra, pela enumeração assindética («flores externas, ‘vivas à República’, compaixão, medo da morte, ódio,

²⁸ Faço o paralelo com um passo da carta a Adolfo Casais Monteiro, de 13 de Janeiro de 1935, publicada pela primeira vez na *presença* n.º. 49, de Junho de 1937: «Num dia em que finalmente desistira — foi em 8 de Março de 1914 —, acerquei-me de uma cómoda alta, e, tomando um papel, comecei a escrever, de pé, como escrevo sempre que posso. E escrevi trinta e tantos poemas a fio, numa espécie de êxtase cuja natureza não conseguirei definir. Foi o dia triunfal da minha vida, e nunca poderei ter outro assim.» (Pessoa, 1999: 343).

piedade, fome de estrelas, coisa nenhuma...», *idem. ibidem*). Nesse sentido, os nomes de autor assumem um papel basilar no nascimento simbólico do sujeito autoral que é concomitante com a descoberta pasmada e emocionada da voz e das muitas palavras que foram fazendo o poeta e por onde a história inevitavelmente passou e deixou marca.

O capítulo IV, onde se contam as circunstâncias da publicação do livro de estreia, *Lírios do Monte* (1918), já põe a tónica na composição do nome literário, tendo por antecedente o nome infantil e as primícias da escrita de um romance inacabado: «eu, o pequenino José Ferreira, já autor de *O Miserável*» (Ferreira, 1979: 30). Para publicar a primeira obra, justifica-se o empenho na invenção do nome e a consciência dos seus efeitos públicos: «Depois de combinações várias, Branco Ferreira, Cosme Ferreira, Cosme Branco, Ferreira Branco, Ferreira Cosme, etc., decidi-me por Gomes Ferreira, os apelidos materno e paterno. (Ah! Se fosse hoje, como eu prolongaria esse *puçuzle* de trocas e baldrocas!)» (*idem*. 52).

O alcance teórico desta declaração faz de *José Gomes Ferreira* não um nome próprio que ligue o discurso ao indivíduo que o produziu no plano empírico. Este nome de autor designa e descreve, isso sim, o conjunto de textos que por ele são classificados, agrupados e relacionados e constituem uma obra. O nome tem sobretudo uma «função classificatória» (Hansen, 1992: 35), tal qual Foucault defendeu em *O Que é um Autor?*. Ele corresponde ao modo de ser e de fazer circular o discurso, o que, no quadro da escrita autobiográfica, implica, em acréscimo, a auto-reflexão de um *eu* que se pretende verdadeiro mas que é construído como atributo da enunciação e como figura na estratégia do texto.

Por essa razão, não há dúvida de que o nome que, em 1931, subscreve «Viver sempre também cansa» redefine uma figura de autor e o corpo textual por ele classificado. Eis, assim, o autor-como-nome-e-voz, homem de nome e palavras que vê na escrita de um poema novo e na união de um nome próprio aos sobrenomes materno e paterno o pilar do seu edifício textual de maturidade. Anos mais tarde, com ele virá a assinar *Poesia-I* (1948), cuja publicação

quase encerra o relato da «Aventura Poética» (Ferreira, 1979: 11), no capítulo X de *A Memória das Palavras*.

O nome de autor tem, no entanto, uma outra função na arquitectura discursiva de *A Memória das Palavras*. Na verdade, o nome é parte integrante da energia comunicativa e fática que estrutura a obra e, portanto, estimula o movimento da enunciação, entre o alinhamento retrospectivo e a sua distensão dialógica e auto-irónica. O nome de autor integra a exibição enunciativa das memórias, na medida em que é declinado em variantes alternativas e funciona como ponto de apoio comunicativo do sujeito: regularmente interpelado, o nome torna-se num *tu* que só tem paralelo na personificação da poesia, ela que duplica o nome e a figura do poeta. Essa interpelação do *eu* a uma entidade outra que é o seu nome acaba por revelar-se bem mais do que o desdobramento de si mesmo: é a confirmação da alteridade que a linguagem sempre impõe, mesmo tratando-se de uma palavra que pretende singularizar os indivíduos. Tal fenómeno corre, não raro, dentro de segmentos parentéticos que introduzem a dissonância irónica na voz autoral. Interpelações enxertadas na narrativa entre parênteses, como «(não mintas, José Gomes Ferreira!)» (Ferreira, 1979: 45), quando evoca as aulas de Leonardo Coimbra, ou «(acorda-a, José!)» (*idem*: 100), quando alude ao manuscrito de um seu romance falhado do início da década de 20, têm um efeito significativo, mas ainda discreto, sobretudo se comparados com outros exemplos posteriores na sequência da obra, onde se chega à palinódia e à reflexão sobre o discurso que dá a ilusão de estar a ser produzido.

No capítulo VIII, o *eu* diz este aparte sugerido pela evocação de um seu artigo cinéfilo, redigido ainda na Noruega: «(Dói-me ser obrigado a discutir-me assim, obediente à lógica deste maldito livro que — raios o partam! — *não sei o quê* me forçou a escrevê-lo contra mim. Mas não te tomes a sério, José! Bem sabes que isto em nada importa ao Universo!)» (*idem*: 133; *itálico do texto*). Quase como um efeito de preterição e desdobramento de si, o *eu* acaba por revelar, na ênfase emocional, as contradições de quem se expõe para deixar rasto da sua memória. Tal como antecipa o subtítulo da obra, *O Gosto de Falar de Mim*, faz-se a revelação (por

vezes estridente, histrionica) das emoções acordadas do passado e a sua imediata atenuação irónica, com um propósito notoriamente autodefensivo: o reparo final da citação que acabo de transcrever diz, por efeito de denegação, a vontade de o escritor deixar rasto no Universo, por mais erosiva e delapidadora que seja a acção do esquecimento. Em causa está a consciência da compostura que se espera da parte de quem evoca o passado: a invenção lexical do sintagma «ironia-de-ternura-cínica» (*idem: ibidem*) nomeia, em forma de oxímoro, a constante auto-contradição do discurso, a flutuação sintáctica e tonal desta voz que se revela suficientemente eficaz para temperar e conter o excesso e o desalinho, sem apagar o nervo e a afectividade do testemunho.

De acordo com a estratégia irónica, logo a seguir à fórmula relativizadora «(não te tomes a sério, José!)» (*idem: 133*), o narrador arrisca a asserção sintética que avalia o episódio em questão no panorama largo da sua vida: «Repito: pelas suas implicações este artigo influenciou, de forma determinante, na minha trajectória biográfica.» (*idem: ibidem*). Veja-se agora um excerto do capítulo II onde sublinho com os sinais + e – a ardilosa condução modalizada do enunciado, ora eufórica ora disforicamente mas sempre inequivocamente argumentativa:

Não espanta pois que as *provas poéticas* dos salvadores da minha aprendizagem não atingissem o nível dos contecos [-] que eu (com aquele humor e sentido de relatividade imprescindível nestas análises dos primórdios palermas das produções juvenis) [-] reputo elevado [+], embora não esconda que o estilo roçasse pela indigência atroz [-]. No conteúdo porém adivinhava-se sem dúvida o tal «sentimento de responsabilidade do mal praticado pelos outros» [+], o que, em boa verdade, me convém muito encontrar para dar raízes de passado de nuvens ao remorso absurdo que em certos momentos confessionais da minha Poesia tanto me obcecou. [+] (*idem: 22*; itálico do texto)

A exibição enunciativa do sujeito não passa de mais um truque para reforçar a sua credibilidade. Se quisermos seguir a sua linha humoral, teremos de considerar a elaboração da sintaxe ou da pontuação (os parênteses, acima de tudo) e a inscrição modalizadora do sujeito que fala dos seus primeiros escritos. Se a apresentação parece começar neutra, em breve ganha

uma acentuação depreciativa e a inerente modalização disfórica. Por fim, o sujeito leva a água ao seu moinho e os traços eufóricos acabam por fazer dominar o lado favorável ao *eu* que é juiz em causa própria.

Em consequência, é visível que a prática auto-irónica não revela, de todo, um modo fleumático de encarar a existência ou mesmo uma comiseração amarga de si. Ao contrário, ela corresponde a uma visão complexa e contraditória dos factos com que se relativiza o tempo evocado e a própria retrospecção. Nesse sentido, pretende captar a cumplicidade dos leitores e fazer a defesa (prevenida e escudada) de si, sempre que se apressa a antecipar objecções ou o riso depreciativo do outro, tido como adversário.

Aliás, quando confessa o uso de pseudónimos que funcionavam como «sombras» (*idem*: 142) protectoras do «nome verdadeiro» (*idem*: *ibidem*), nas suas publicações em jornais dos anos 30, Gomes Ferreira não deixa de identificar a ironia com a sua propensão melancólica e com o procurado aperfeiçoamento da escrita, vindo a assegurar o favor do seu enunciado e da sua pessoa. Fala por isso sem inibições do

[...] amparo da Madre Salvadora, a Ironia, a princípio mera nuvem de recurso que fui depois, aos poucos e poucos, afeiçoando com o suor da minha mão de cronista. A doce Ironia Melancólica que me ensinou a virar as coisas do avesso, a fazer o pino grave diante do público e a rir-me ao espelho, por simulacro de cinismo, antes que os leitores se rissem. Porque lá nisso de rir de mim mesmo, queridos senhores, nunca me aprouve ser o último, mas sempre o primeiro. Altivamente o primeiro. (*idem*: 143)

Nesta declaração ficam explícitos, em simultâneo, a metáfora da escrita como palco ou espelho deformador e o jogo comunicativo de sedução e ataque preventivo aos possíveis leitores. Este *eu*-autor é demasiado conhecedor da oficina literária, demasiado «‘falsificador’ convicto», nos termos de Carlos de Oliveira (1979b: 164), para esconder os seus bastidores e recursos, pelo que, ao apontar para si, defende e exalta os limites da sua actividade discursiva; ele é, de facto, um prestidigitador de vozes e máscaras na superfície da escrita. Mais uma vez a excentricidade

da voz passa pela invenção de personagens com nome de figura de retórica: neste caso é a personificação da ironia, marcada simbolicamente por traços maternos e associada ao uso do nome e de pseudónimos que dispersa o *eu*, dividido como é entre a face social e a secreta e íntima, entre a face séria e ensombrada pelo trágico e a mais risonha e até clownesca.

A *performance* enunciativa de *A Memória das Palavras* comprova, pois, a vantagem de se estender ao domínio da prosa a interpretação que dei, no subponto anterior, à poesia de José Gomes Ferreira, sem esquecer os traços excêntricos da voz e até, um pouco, do nome/figura de autor cujo efeito de unicidade é posto à prova em alguns títulos de José Gomes Ferreira. Lembro que, em *Imitação dos Dias* (1966) e *Calçada do Sol* (1983), o *eu* não apenas identifica duplos, como a «Poesia» ou a «Ironia», e confessa o uso de pseudónimos para assinar artigos de jornal — o que acontece em *A Memória das Palavras* (Ferreira, 1979: 135, 143 e 133, respectivamente) — mas também abre pequenas bolsas ficcionais em que reinventa o nome próprio e, com isso, se alteriza a personagem de autor. Para esta matéria, tenho, mais uma vez, em linha de conta as palavras de Carlos de Oliveira (por mim enunciadas no remate do ponto 2.1.2.), segundo as quais, ao desdobramento heteronímico de Pessoa «prefere José Gomes Ferreira que tudo lhe caia nos ombros (num único estilo, num único nome).» (Oliveira, 1979b: 164). A brevidade do texto de Carlos de Oliveira não o deixa aprofundar o conteúdo do parêntese final nem lhe permite equacioná-lo em função do conjunto da obra, em prosa e em verso, de José Gomes Ferreira. Pela minha parte, creio ser preferível moderar ligeiramente a asserção de um «único estilo» (*idem: ibidem*), em vista da exuberância excêntrica e ventríloqua da voz autoral que, sem descanso, mimetiza formas dramáticas e trabalha dialogicamente diversos tons e géneros discursivos. O mesmo sucede com o nome de autor, questão que deixo em suspenso para o ponto 3.3.2., quando me detiver na composição do auto-retrato e dos duplos autorais, esboçados em *Imitação dos Dias* (Pherreyra) e na *Calçada do Sol* (Leandro).

No que à *Memória das Palavras* diz respeito, torna-se uma evidência que praticar e denunciar o «simulacro de cinismo» (Ferreira, 1979: 143) é o caminho mais inteligente para o

enunciador se distanciar de si e proteger-se com eficácia. Pela via retórica da contradição, o oxímoro, a palinódia, a lítotes ou a preterição materializam, como já vimos, a precariedade desta realização literária e a dispersão de uma subjectividade que se sabe feita de palavras. Nessa medida, o *eu* não desiste da enunciação enamorada de si e da confiança na sua coesão excêntrica (passo o paradoxo) que está sempre em diálogo consigo e com o mundo. Essa é uma forma de confiar na linguagem ou de, mais correctamente, não desistir de a usar e de a ligar ao mundo.

2.2.2.

Ethos e pathos de um sujeito irónico

O *eu*-autor de *A Memória das Palavras* constrói-se e expõe-se, combinando assiduamente a auto-ironia com a técnica argumentativa e com estratégias diversificadas de credibilização retórica. Vem assim a conseguir manipular uma vasta massa de dados autobiográficos e histórico-literários, por forma a dar coerência e efeito testemunhal ao narrado. Uma série de indicadores paratextuais reforçam o carácter organizado e até documental do livro. Se o índice remissivo (maioritariamente onomástico), presente desde a edição de 1965, pode não ser da responsabilidade de José Gomes Ferreira mas da sua editora, já a mesma dúvida não atinge as notas, agrupadas no final da obra. Escritas na primeira pessoa, elas dão precisões biográficas e históricas, referências bibliográficas e citações suas ou de outros, com aparente intuito comprovativo. Tanto a autocitação como a citação de outros resultam na perspectivação histórica de si e na alterização da figura e da voz de autor. No entanto, não escapa a esse gesto de citar um certo efeito de solidez pedagógica. Graças à riqueza dos materiais, citados na íntegra ou em parte, o sujeito pode reivindicar o seu «ponto de vista pessoal de *fixação* literária» (Ferreira, 1979: 49; *itálico do texto*) e avançar, sobretudo nos

dois capítulos finais, para apreciações de teor histórico-literário em que ele próprio está implicado.

Ao «republicar» (*idem*: 153) o poema «1º. de Maio» de Carlos Queiroz, esquecido no pó de um jornal de Leiria de 1932 (mais precisamente na *Linha Geral*, nº. 28, de 5 de Maio de 1932; cf. *idem*: 151), o *eu* exemplifica um dos modos de dar ao seu livro uma forma heteróclita, cumulativa e historicizada de textos (seus e de outros) que o foram fazendo e formando no tempo. A própria motivação narcísica não está ausente da transcrição integral deste poema (*idem*: 152-153), cuja dedicatória é endereçada a José Gomes Ferreira. Mas, em contraponto, não posso ignorar a força de autoridade de um sujeito que conhece as *nuances* e as durações múltiplas da história literária portuguesa sua contemporânea. O «presencista cem por cento» (*idem. ibidem*) Carlos Queiroz é dado, nesse poema, como herdeiro directo da poesia social de Gomes Leal ou Guerra Junqueiro (e não tanto de Cesário Verde), porque marcado por um humanitarismo condoído e até demagógico (*idem*: 153-154). Tal poema ajuda também a comprovar a descrição da *presença* com que o *eu*-autor começara o capítulo IX. Aí caracteriza a revista coimbrã como uma «vasta e estranha síntese literária» (*idem*: 137) e como «imenso lago calmo [onde] desaguaram [...] todos os rios vivos existentes» (*idem. ibidem*) na literatura portuguesa até aos finais dos anos 30.

Por tudo o que até aqui se disse, não é difícil argumentar que a energia discursiva de *A Memória das Palavras* vem sobretudo do seu cunho partidário, no sentido retórico de convencer e trazer o auditório até uma posição favorável ao orador. Em *Elementos de Retórica Literária*, Heinrich Lausberg (1982: 103-106) descreve as duas vias possíveis para garantir o êxito dessa parcialidade: a realização intelectual e a realização afectiva da persuasão e do consentimento do público. O primeiro corresponde ao propósito de ensinar, mediante um grau suave de intensidade (*ethos*); o segundo ao propósito de mover os afectos, com um grau violento de intensidade (*pathos*). Ora, no texto em estudo, a opção auto-irónica parece ser a consequência da combinação variável dessas duas estratégias de parcialidade afectiva. Digo isso

porque ambas confluem para a prestação polifónica e dialógica de uma enunciação que simula, a cada instante, a modulação e a energia de uma voz que sai fora dos seus limites (excêntrica) e se mima a si mesma (auto-reflexiva e ventríloqua).

Às vezes, prevalece o grau suave dos afectos, por obra do crivo auto-controlador do *eu*. Segundo essa prerrogativa é excluída praticamente toda a matéria privada, sentimental e familiar do protagonista. A mãe entra quase só num episódio do capítulo V, animado pela evocação das cavalices do filho, o menino «Zeca» (Ferreira, 1979: 59), na Calçada do Monte Agudo²⁹. E, mesmo aí, rapidamente o sujeito adulto se encarrega, sem qualquer pejo, de interromper o relato e de revelar o seu arbítrio sobre a montagem narrativa: «(consintam que mude de rota ao discurso)» (*idem. ibidem*). Essa vigilância selectiva justifica, em contraste, que o «Pai» (sempre referido em maiúscula) tenha uma proeminência quase mítica e que seja o verdadeiro benfeitor do poeta a crescer. Nessa qualidade, a recordação saudosa do pai pontua cada uma das fases deste aprendizado. A figura paterna ocupa, por isso, quase toda a galeria afectiva do poeta onde constam, em notas breves, um dos irmãos, alguns professores e amigos de percurso que foi encontrando ao longo da vida. Não admirará, nessa conformidade, que a dedicatória de *Poeta Militante*, seja endereçada a essa figura, inscrevendo no paratexto um autobiografema axial para este sujeito (o nome do pai) e um retrato com efeito retroactivo sobre a sua própria imagem de autor: «À memória de meu Pai, Alexandre Ferreira, mestre de virtudes republicanas, com quem aprendi tudo o que sei da Vida, da Morte, da Liberdade e do Amor.» (Ferreira, 1983a: 11)³⁰.

²⁹ A personagem materna aparece, também discretamente, noutras obras mais centradas na narrativa da infância, *Coleccionador de Absurdos* (Ferreira, 1978a: 14-15, 31, 75) e *Calçada do Sol* (Ferreira, 1983c: 44).

³⁰ Se *Poesia-I* (1948) é dedicado a Ingrid Hestnes, primeira mulher do autor, *Poesia-II* (1950) homenageia a memória do pai, falecido nesse mesmo ano. Na 2ª. edição de *Poesia-I* (de 1962), a dedicatória ao pai torna-se mais extensa e começa com a passagem que transcrevi de *Poeta Militante-I*, contendo ainda uma segunda frase que acentua a relação estreita de Alexandre Ferreira com a caminhada do poeta até à maturidade, concretizada na forma material de um livro: «Foi para ele que reuni estes versos, depois de 27 anos de silêncio, quando o senti perto da Morte — que encarou com coragem exemplar.» (Ferreira, 1962b: 3).

No conceito declarado do *eu*, a inevitável vaidade exibicionista das memórias deve estar a salvo do despudor e justifica que se deixem fechadas certas gavetas do seu arquivo de memórias escritas. Por essa razão, tendo à mão testemunhos diarísticos seus, coevos dos acontecimentos narrados, o sujeito que se dá como memorialista justifica com clareza os cortes nas respectivas citações: «A página que transcrevo por gosto probativo não permitirá dúvidas a esse respeito [sobre a sua hostilidade anti-academista], apesar de truncada, pois o escrito, de violência despropositada, destina-se ao segredo dos meus fantasmas e de mais ninguém.» (Ferreira, 1979: 110-111). Temos aqui um instrumento discursivo que doseia eficazmente os afectos, entre o propósito selectivo e a manifestação enfática de si, integrando e salientando (mas também rasurando e omitindo) textos seus, trazidos à colação pelo curso da narração. A preservação defensiva é, assim, praticada e intencionalmente confessada, em proveito do auto-retrato humano e sereno que se quer dar a ler, na preferência declarada pela expressão afectiva do *ethos* de que fala Heinrich Lausberg.

O controle do relato sobre qualquer resvalo para a anedota faz sentir-se tanto sobre matéria privada quanto sobre a alheia, em nome de uma concepção pessoal de memórias que, desde o texto preambular, se explicita³¹. Não se nega o propósito documental à *Memória das Palavras*. Sucedem-se pormenores do enunciado histórico: memórias, sucessos artísticos, retratos individualizados, pormenores anedóticos, factos históricos. Todavia, ao arrepio da prática autobiográfica de muitas individualidades literárias, este sujeito impõe a si mesmo o autocontrole, numa fórmula de diálogo de si para si:

Mas cautela, José Gomes! Pára a tempo! Não te despenhes no abismo-até-o-outro-lado-do-mundo do pitoresco, não obstante saber que esse cisco de intrigas dos meandros anedóticos entra em demasia na composição da matéria

³¹ A argúcia argumentativa do sujeito que assume a enunciação do preâmbulo justifica ironicamente a sua vaidade egocêntrica com o «perigo inerente à natureza do próprio género memorialista e que consiste em não poder fugir à fatalidade de me apresentar aos olhos do mundo como um ser excepcional que condescendesse em vir à praça pública expor e explicar a trajectória do seu talento — merecedor dum tratado pretensioso de 300 páginas!» (Ferreira, 1979: 7-8).

com que se moldam as individualidades literárias — por via de regra miolos, a passarem por sublimes, ligados a bocas podres. (*idem*: 107)

Desde o capítulo I, a retrospecção simula o efeito de estar a ser composta em directo e isso inclui o movimento de citação de outros e sobretudo de si: projectos narrativos, artigos, poemas em relação aos quais o autor marca um maior ou menor distanciamento irónico e dos quais se serve para fazer o cotejo textual de contrastes e filiações com a sua obra de maturidade. No entanto, não creio que a vontade de comprovação documental seja prioritária na leitura e incorporação seleccionada de extractos diarísticos. Assim, a partir do capítulo VII (sobretudo em *idem*: 102-123), a citação explícita ou parafraseada de diários seus dá-nos conta do crescimento do poeta e acedemos, por exemplo, às impressões emocionadas do primeiro contacto com os mestres Brandão e Pascoaes (*idem*: 104-105). Em vez do propósito documental, sobressai nesse gesto a vontade de citar o frémito emocionado do passado, presentificado na escrita, feita de e em tempos diferentes.

O tom afectivo e a força persuasiva da narração intensificam-se mais por meio da amplificação e da ênfase, não apenas presentes em momentos de interpelação a supostos interlocutores textuais ou nos comentários entre parênteses que exibem o diálogo interior de quem está a escrever. Há que lembrar o empenho apelativo de fórmulas como «não nos esqueçamos» (*idem*: 21), «[c]oisa curiosa:» (*idem*: 48), «entre parênteses devo declarar» (*idem*: 42) ou «notem bem» (*idem*: 34) e a convicção expressa pelo advérbio de afirmação «sim» (*idem*: 24), que, sobretudo em início de frase ou parágrafo, atalha qualquer objecção de terceiros. Nesse caso, o tom assertivo de quem sabe do que fala não dispensa a companhia dos interlocutores convocados. Gostaria, contudo, de salientar o efeito reduplicador dos parênteses que trabalham a dialogia da voz. Eles tanto podem simular a afronta enfática desses interlocutores, com a elevação do tom marcada pela grafia («[...] glosei a tragédia incrível (SIM! INCRÍVEL!) deste planeta forrado de olhos de pobres [...].», *idem*: 102), como dar a saliência comunicativa e explicativa do *eu*, na ilusão de uma escrita ecléctica e feita em directo: «[...] eu e o Chianca [de

Garcia], no intervalo do *bésigue* (um jogo de cartas a tresandar a Paul de Kock), traduzimos *Les ratés* de Lenormand. (Onde parará essa tradução? No Arquivo do Teatro Nacional?)» (*idem*: 93).

Surgem também as estratégias de *pathos* dramatizado ou de encenação dialógica da voz narradora, sob o efeito comovido do passado. Assim se chega à infância e se tenta reproduzir o olhar infantil sobre as brincadeiras (*idem*: 31) ou do jovem sobre as ruas inundadas de gente em defesa da República, na chamada Jornada de Monsanto de 1919 (*idem*: 63-65). Embora moderado pela elucubração analítica às mudanças da sua poesia na década de 30, irrompe também a emoção traumatizada pela Guerra de Espanha, quando invoca os «manes de Lorca e de Machado» (*idem*: 172). Num registo mais ameno, surge ainda a recordação amável do primeiro encontro com Manuel Mendes: a cena, que interrompe o relato das amizades dos anos de 30, compõe-se entre a narrativização presentificada de um diálogo entre três figuras (uma delas o próprio José Gomes Ferreira) e os comentários entre parênteses que inserem a voz presente do *eu*-autor e até o esboço de retrato do artista plástico José Tagarro:

E quem é aquele aciganado, de gravata branca, sentado na Brasileira do Chiado a conversar com o José Tagarro? (O bom desenhador gigante de mãos rudes donde, por milagre, só escorriam perfis de delicadeza de fio...) Aquele?... Eu apresento-to: Manuel Mendes... Gomes Ferreira (ainda, literariamente, sem o José). Muito prazer. (*idem*: 140)³²

A destreza da voz surge, deste modo, confirmada pela forma da menção híbrida e dialógica de enunciados e géneros discursivos e, portanto, pela distância e tensão irónicas criadas dentro do próprio narrado. Reconheço, em *A Memória das Palavras*, o eco mais ou menos próximo de discursos de outros (de Carlos Queiroz, por exemplo, *idem*: 153) e, mais ainda, do próprio autor que indiciam sempre a comoção, a atenuante revelação de dúvidas ou a necessidade de distanciamento crítico. No fundo, a voz pessoal configura-se numa polifonia de proveniência temporal diversa, fazendo sobrepor as múltiplas camadas do *eu*. Ou, dito de outro

³² O primeiro parênteses da citação compõe uma breve anotação de retrato de artista que, em filigrana, delinea o auto-retrato do autor, estratégia que estudarei no ponto 3.4.1. desta dissertação.

modo, assim se historiciza a voz enunciativa feita de camadas de texto. Mais do que um atestado de autenticidade, a autocitação torna possível representar (também na acepção cénica) a espessura estratificada do tempo e da voz pessoal, armazenados em textos, e que sintomaticamente se traduz na metáfora da «gaveta da memória» (*idem*: 25) do escritor³³. A cena do encontro com Manuel Mendes oferece um bom pretexto para vermos como, sem renunciar ao privilégio cognitivo da auto-exegese, este *eu* avança para o monólogo não apenas de autocitação mas também de autonarrativização. Para o efeito, denuncia o seu telescópio temporal, nas suas actividades de memória e de escrita, diante de interlocutores que alegadamente as presenciam.

Graças ao malabarismo auto-reflexivo da enunciação, *A Memória das Palavras* não se fica pela narrativa autobiográfica que Dorrit Cohn (1981: 208-211) identifica entre as possibilidades de representação romanesca da vida interior, em primeira pessoa e orientadas pela cronologia. Na obra em presença também não se faz a mimese de um processo solitário (em monólogo rememorativo) que estiliza a linha sequencial dos eventos na forma fragmentária e que mostre o sujeito a deixar levar-se pela memória, inclusive pelos seus brancos³⁴. Fica-se a meio caminho, digamos assim: o *eu*-autor insiste no modo de *récit* autobiográfico organizado por uma linha cronológica, sem o impedir de, às vezes, sobrepor os tempos e de deixar a nu o truque dessa sobreposição. Nessas alturas, simula uma sincronia presentificadora entre os dados da memória e a encenação da escrita em voz alta, supostadamente em curso, do seu livro.

³³ A gaveta constitui uma metáfora constante da escrita de Gomes Ferreira, dando aliás título a uma recolha de dispersos ensaísticos de 1975: *Gaveta de Nuvens*. Em *A Memória das Palavras*, o acrescento de algumas notas na quarta edição (1979), já posterior ao 25 de Abril, em que se esclarecem subentendidos impostos pelo contexto ditatorial, é outro exemplo dessa materialização no livro dos estratos de tempo de que ele é feito.

³⁴ Na definição de Cohn: «La seule continuité dans le temps qu'offre le monologue remémoratif est celle de l'esprit qui laisse surgir le souvenir. Dans la mesure où dans cette variante du monologue autonome l'esprit tout entier se tourne vers le passé, les événements rappelés par le souvenir sont associés entre eux uniquement, sans être reliés à la durée d'une élocution silencieuse se déroulant dans le temps. Par leur structure temporelle, les monologues remémoratifs sont donc non seulement moins contraints que les autres types de fiction rétrospective, mais plus libres aussi que les monologues autonomes, qui s'attachent à la simultanéité de l'expérience.» (Cohn, 1981: 211).

A estranheza desta enunciação vem, em última instância, da sua matriz autobiográfica. Resulta de uma narrativa que se diz interpeladora e pública e que, amiúde, no meio da panóplia dos seus recursos, se desvela como monólogo de prestidigitador, nos apartes entre parênteses e na narrativização do discurso passado. Daí vem a marca parateatral da voz narradora que, na sua prestação dialógica e descentrada, se assemelha ao monólogo dramático: volto a dar como exemplo a cena transcrita do encontro com Manuel Mendes (Ferreira, 1979: 140), onde uma interioridade silenciosa se torna audível e exteriorizada por estar em cena, distinta do monólogo romanesco onde o pensamento se faz passar por discurso interior (Cohn, 1981: 289-290)³⁵.

Em *A Memória das Palavras*, aquele que diz *eu* e reivindica o poder da ironia parece afinal não querer esconder a sua solidão, plasmada no seguinte auto-retrato em que se faz acompanhar de uma efígie alegórica, simétrica da ironia personificada como «Madre Salvadora» (Ferreira, 1979: 143), já antes por mim citada:

E assim, graças a esse bendito Anjo das Lágrimas ao Contrário, tão defensor da minha convicção de liberdade, não me estatelei ao cumprido, como talvez Toda a Gente e Ninguém ambicionasse ver-me achinelado e sujo das palmas reais dos anedóticos triunfos inautênticos. (*idem. ibidem*)

Naquela primeira declaração de princípios acerca da ironia, ficara a suspeita de que toda a exuberância enunciativa desta obra não tem outro fim senão o de combater espectros que envolvem e ensombram o sujeito. A sua arma de defesa é uma entidade personificada, de natureza paradoxal (assim o revela a fórmula «doce Ironia Melancólica», *idem. ibidem*), e com ela

³⁵ Guiada por Cohn (1981: 289-300), posso justificar este parentesco com razões do foro histórico-literário. No limiar do século XX, o monólogo é o limite da narrativa, do teatro e do lirismo, num tempo propenso a hibridismos entre géneros e entre poesia e prosa: é o que acontece com o monólogo no romance de Joyce ou com o poema mitológico *La Jeune Parque* (1917), de Valéry. Cada um deles descende a seu jeito da tradição dramática e, em especial, do solilóquio teatral. Essa é também a matriz enunciativa de Raul Brandão, em vários momentos das *Memórias* ou em *O Pobre de Pedir* (1931), obra em que um burguês, à beira da morte, fala para si em voz alta e expõe o seu dilacerado polemismo interior. Embora ache problemática a leitura de Vítor Viçoso que vê «sob as vestes da máscara ficcional» (1984: 98) o «corpo autobiográfico» (*idem. ibidem*) brandoniano, são inequívocos a relevância do discurso monologado em Brandão e o seu impacto sobre o projecto autobiográfico de José Gomes Ferreira. Falarei mais deste assunto no ponto 2.4.1.

enfrenta os seus supostos espectadores, sobranceiramente designados como «queridos senhores» (*idem: ibidem*). No parágrafo seguinte, a ironia converte-se no tal «Anjo das Lágrimas ao Contrário» (*idem: ibidem*) e os interlocutores esfumam-se numa entidade indefinida e imaginária mas ainda ameaçadora a que chama, com a ajuda de maiúsculas, «Toda a Gente e Ninguém» (*idem: ibidem*).

Em *A Memória das Palavras*, abundam os apartes entre parênteses, em forma de interrogação retórica, que, por si só, denunciam uma voz sozinha a desdobrar-se a partir de si mesma³⁶. Claro que a linha comunicativa da obra identifica, a espaços, uma entidade colectiva a quem destina a argumentação em favor próprio do enunciado («Porque em Arte, *meus queridos amigos e inimigos*, esperar é criar.», *idem: 27*: itálico meu). Mas a galeria de interlocutores inclui igualmente o tipógrafo deste livro — que, supostamente, está ainda a ser escrito —, aquando da evocação de Afonso Lopes Vieira: «(sr. tipógrafo: não se esqueça dos dois ('ff'))» (*idem: 54*). E há também a interpelação aos «Srs. Fantasmas» (*idem: 128*), no episódio em que o narrador reconstitui um devaneio dos tempos do seu solitário consulado na Noruega. Como se comprova, a ginástica enunciativa deste sujeito tem um alvo que é o próprio *eu* ou o seu nome, a poesia ou o «[s]eu júri íntimo de fantasmas exigentes» (*idem: 154*) que são criaturas inventadas pela sua escrita, onde a voz é não apenas uma das figurações do poeta (projectões simbólicas e duplos como a Musa ou a Poesia) mas é composta pelos truques do *eu* prestidigitador como matéria dispersa, descentrada e dialogante³⁷.

³⁶ Para já não repetir o caso do *incipit*, selecciono um passo do capítulo III onde é evidente esse estímulo em circuito interno da enunciação, condizente com a marca narcísica do subtítulo do livro: «(Que bom estar a falar de mim!)» (Ferreira, 1979: 31). No capítulo seguinte, ao enumerar os discípulos de Leonardo Coimbra, o enunciadador detém-se no nome de Humberto Pelágio. A interrogação retórica é, então, o pretexto suficiente para introduzir uma breve ficha-retrato dessa personalidade, ainda jovem, com quem Gomes Ferreira concebeu, em 1918, a revista literária *Ressurreição*: «Humberto Pelágio? Sim, o mesmo Humberto Pelágio que [...]» (*idem: 46*). Não raro, o uso da primeira pessoa do plural, parecendo incluir os interlocutores, serve apenas como plural majestático em que o *eu* tem o comando pleno da enunciação: «Mas deixemos a pintura e não nos demorem na música — minha antiga companheira desde os ouvidos da infância.» (*idem: 111*).

³⁷ Em fragmentos separados de *Imitação dos Dias*, o *eu* interpela dois escritores seus contemporâneos, Eugénio de Andrade e Jorge de Sena. Ao invocar os seus nomes, não só reitera o efeito de referencialidade como também simula que a enunciação se faz em diálogo e que tem um público seleccionado (os seus pares), cúmplice e próximo que não o deixa sozinho e reduzido à marca da escrita: «[Alfredo Brochado] Não quis ser humano em verso, como a maioria dos poetas, seus colegas, monstros líricos capazes de matarem o pai, a mãe ou um deus para a justificação

Equacionando esta voz exuberante do ponto de vista histórico, impõe-se naturalmente a referência matricial das *Viagens na Minha Terra* onde Garrett dá ao realismo enunciativo a forma da auto-ironia: graças a ela, compõe e consolida a reputação da figura autoral, na amistosa presunção e interpelação das «benévolas leitoras» e do «leitor amigo» (Garrett, 1983: 138 e 252), todos eles identificados como seus contemporâneos. Em Garrett, o jogo comunicativo transpõe para a escrita as relações e determinações do campo literário do seu tempo, inclusive por meio de uma economia narrativa de molde folhetinesco. O narrador-autor garrettiano investe tudo para garantir o efeito persuasivo da pedagogia social sobre a *sua* terra. Todavia, se joga com as expectativas de leitura, dominantes nos meados de oitocentos, isso não o impede de criar a sua posteridade, trabalhando no sentido de um leitor-a-vir, de um novo público e de um novo gosto artístico e patrimonial, ajustado a um Portugal sonhado, moderno e civilizado. Importa sublinhar que esta desenvoltura garrettiana se deve a uma conceptualização da linguagem e do processo comunicativo da literatura no quadro da ironia romântica. Nela se manifesta o que Maria de Lourdes Ferraz entende ser uma humanização da literatura, modelada no discurso e centrada no sujeito do dizer, da linguagem que «instala dialecticamente um princípio de discussão entre a busca de absoluto da poesia e a sua manifestação concreta» (1997: 248). Da mobilidade coloquial, «*ao correr da pena*» (Garrett, 1983: 78; *italico do texto*) e da viagem que organiza a obra, resulta a busca de um *eu* moderno, consciente e crítico do artifício literário mas (ainda) plenamente confiante nas virtualidades comunicativas, perlocucionais e até conviviais da linguagem.

Ora, ninguém nega que, também em *A Memória das Palavras*, a facticidade presumida do narrado é, por sistema, temperada pelo curso da própria narração, pela construção de si e pela consciência dos gestos mentais e retóricos neles implicados. Com credibilidade irónica, também o *eu*-autor confirma a sua diferença, a sua percepção acutilante e

de um poema. (Sim, um deus! Não é uma frase sua, Eugénio de Andrade?)» (Ferreira, 1970: 47) e «E só por isso afinal, Jorge de Sena, a liberdade é um *negócio de anjos*, como li, há dias, num poema seu.» (*idem*: 69; *italico do texto*).

crítica do mundo e da literatura. Com ela se encena como *eu*-autor-voz que imita um pouco a oralidade e, até certo ponto, o ritmo da consciência, sem cair em ingenuidades confessionalistas. Não falta até a presentificação da escrita e as reacções do seu praticante, herdada, em linha directa, das *Viagens*. Como não comparar o momento em que o sujeito de *A Memória das Palavras* interrompe a evocação do Liceu Gil Vicente e diz: «Aqui páro a caneta e sorrio.» (Ferreira, 1979: 42) com o fecho do capítulo II das *Viagens*, quando, às portas da Azambuja, o narrador-autor se espanta frente a um hotel-restaurant: «Santo Deus! que bruxa que está à porta! que antro lá dentro!... Cai-me a pena da mão.» (Garrett, 1983: 94)? Escolho outro exemplo de *A Memória das Palavras* onde se revelam em acto as agruras da retrospectão: «Mas embalde me esforço agora por agarrar esse momento de labaredas [...]. Não consigo fixá-lo. Foge-me. O éden provisório desfaz-se em fumarada de bruma esvaída.» (Ferreira, 1979: 60).

No entanto, por diferença de Garrett, há aqui um hiato já insanável que separa a palavra do mundo. Não que Gomes Ferreira desista da elocução dextra e exuberante. Mas nela imiscui-se a cada passo a solidão de quem escreve não apenas como se falasse mas como se actuasse em cima das tábuas de um palco. Tudo vale para animar a elocução. A ironia, que só existe se reconhecida, é a arma dos momentos de maior exposição pessoal (nomeadamente quando mostra a qualidade menor das suas obras infantis) e, nessa medida, serve para intensificar a interpelação a terceiros e a autodefesa contra quaisquer objecções possíveis. Desempenha, portanto, este autor o papel de criador auto-crítico que, com a invocação do seu nome e a multiplicação de autobiografemas, tenta assegurar uma imagem de autor e de escrita, com o elogio velado a cada etapa da sua «Aventura Poética» (*idem*: 11). Ainda assim, não deixa de fazer uso de uma *deixis* fantasmática, quando grita autocomplacente: «Vá, riam! (Eu também rio com gosto). Riam às gargalhadas! Riam duma obra-prima que, para a minha mentalidade infantil, possuía tal significado de arrepio de beleza que ainda há instantes estremeci [...].» (*idem*: 21). Neste caso, o riso significa a antecipação do argumento do inimigo, a evidência da distância (não apenas irónica) entre o *eu* presente e a criança que foi, uma amostra de melancolia que

cruza o riso e o estremecimento e, por fim, tendo em conta o contexto dos parágrafos anteriores a esta citação (*idem*: 20), a autocontemplanção marcada pelo traço clownesco e pela identificação dos autores que o *eu* juvenil começou por imitar: Hugo, Voltaire, Dostoievski, Gorki, Brandão, Zola, Gogol, entre outros.

O texto que abre o livro e antecede o relato narrativo antecipa discretamente esta solidão enunciativa que se faz acompanhada pelas excentricidades da voz composta na escrita. Trata-se de uma peça autógrafa e autoral, não assinada e não datada. Ela integra a obra desde a edição original, sem qualquer identificação distintiva, a não ser o nome próprio da destinatária (Rosalia, a segunda mulher do escritor) que encima o texto.

Com um evidente objectivo autojustificador, autolegitimador e regulador da leitura, este texto preliminar não difere grandemente no tom e no tema do resto da obra. Na base de um raciocínio por preterição e denegação («Não sei porque o [ao passado] evoquei e escrevi.», *idem*: 7), esta é a altura de codificar o «género memorialista» (*idem. ibidem*) escolhido e de se demarcar da sua prática habitual, entre o anedotário e o pitoresco (*idem*: 7-8)³⁸. Fica por isso evidente o raciocínio dialógico que avança, em primeiro lugar, por estímulo da interpelação a Rosalia: a meio do preâmbulo, a interrogação prepara os dois temas focados até ao fim do texto (a ironia e a excepcionalidade de todo o memorialista): «Mas os outros? Os perigos que me apontaste com discernimento lúcido, assim que soubeste do meu plano? Ter-me-ia desviado a tempo dos abismos abertos?» (*idem*: 7). Em resposta às dúvidas que coloca, o próprio texto narrativiza o debate em evolução do sujeito e acaba por elogiar os dois vícios inicialmente identificados nos escritores de memórias: «o uso imorigerado da auto-ironia» (*idem*: 8) e «o halo mítico tão necessário à reputação ingénua dos poetas» (*idem. ibidem*).

Para tratar este último vício, risonhamente apelidado de «fatalidade» (*idem. ibidem*), seguem-se sucessivas etapas de preterição, especialmente eficazes. Primeiro, o *eu*-

³⁸ Apesar de empregar a etiqueta genológica das memórias, antecipada no título da obra e reveladora de um sujeito «flagrantemente social», de um «Narciso com o sentido da História» (Rocha, 1992b: 39), não é menos impreciso que se lhe chame autobiógrafo, dada a centralidade inescapável da sua figura e do seu enunciado retrospectivo no todo do livro.

-autor insinua a importância de revelar as suas «lutas, dificuldades e desajustes para anular qualquer suspeita de presunção de [s]e considerar um ente excepcional, *desses que só se julgam verdadeiramente nascidos* quando encontram a Voz Própria» (*idem. ibidem*; itálico do texto). Por sinal, é esta oscilação entre a modéstia e a exibição que comandará o curso enunciativo de *A Memória das Palavras*, tendo por eixo diegético a procura da voz pessoal. Depois, contraria a sua propensão para a excepcionalidade com a referência ao trabalho árduo que lhe deu este livro: esse é o caminho mais rápido para revelar a aura de quem, como o autor, se dedica ao «gostoso pentear de nuvens e lembranças, confiado no instinto, o grande guia das aves e dos poetas» (*idem*: 9). Antes disso, temos um gesto derradeiro de preterição, quando as citações de autoridade (numa combinação levemente subversiva) de Ernest Renan e do *Eclesiastes* (*idem*: 8) em nada comprometem a confiança que o autor diz ter posto no projecto de escrever e de assumir a sua voz própria.

Não obstante a valia de cada um dos referidos recursos enunciativos, a eficácia argumentativa desta reflexão metaliterária e deste auto-retrato de artista tem o seu reverso na solidão comunicativa que pressupõe. A corroborar o lugar quase fantasmático que as mulheres ocupam na obra de José Gomes Ferreira³⁹, Rosalia não funciona aqui exactamente como musa equivalente ao poeta-herói que conta o seu percurso. A abrir e a fechar a carta-prefácio, ela é a efígie-destinatária do lugar das palavras pelas quais o *eu* se constrói e quer perpetuar: «Aqui tens o meu passado. A parte mais pura do meu passado.» (*idem*: 7). Obviamente que esta destinatária constitui uma reserva de afecto, abonatório do sujeito («minha querida companheira de tantos e

³⁹ No decurso de *A Memória das Palavras*, as figuras femininas são literalmente evacuadas, merecendo apenas alusões breves: talvez a mais enfática seja a que diz respeito a Manuela Porto: «a inesquecível ateadora da Poesia de labareda em voz alta» (Ferreira, 1979: 94). Na poesia de José Gomes Ferreira, é comedida a temática amorosa, levemente enunciada naquele «amor do Norte», invocado em «Viver sempre também cansa» (Ferreira, 1983a: 16) ou na mulher interpelada em *Encruzilhada* (obra atravessada pela associação do sujeito poético a Orfeu) e *Idílio de Recomeço* (Ferreira, 1983b). São mais frequentes as figuras sonhadas ou imaginárias da cidade: a «mulher de carne azul» do poema II de *Elétrico* (Ferreira, 1983a: 257); a «Mulher Inventada» (*idem*: 262), que reaparece amiúde neste e noutros livros de poesia; ou a Dulcineia, de *A Morte de D. Quixote*, que se deseja despojada de idealismo bucólico para ser «a carne e a alma/da nova luta» (*idem*: 50). Tal comedimento erótico não impediu, todavia, que David Mourão-Ferreira evidenciasse «o impulso erótico (que é da zona do sonho ou da irreabilidade» (1980a: 54), em *Elétrico* (publicado em 1956), e que Eugénio de Andrade (1973 e 1997) incluisse José Gomes Ferreira em duas antologias de poesia erótica contemporânea.

tantos felizes anos árduos», *idem: ibidem*), a lembrar a esposa destinatária de «O silêncio e o lume» que abre o volume II das *Memórias* brandonianas (Brandão, 1999: 39-48). Quanto a Rosalia, pode dizer-se que ela é dada como voz da consciência do escritor contra os vícios do narcisismo e, no último parágrafo do texto, surge até como razão derradeira e invisível desta e de toda a obra literária do autor. Só que o universo onírico e o sentido encontrado para a vida do poeta não assentam nas vivências sentimentais e amorosas mas, acima de tudo, na conquista da voz individual, na assunção do *poeta militante* para quem os planos social e o cívico são uma parcela do poético. Por conseguinte, Rosalia não alinha propriamente ao lado de outras entidades reificadas (a saber: o nome do escritor, a ironia, a voz poética e a própria poesia) que se tornam interlocutores e entidades propícias para a caminhada do poeta e para a sua prestação de narrador; ela surge aqui e desvanece-se logo a seguir, sem deixar rasto no resto do texto, pelo que esta carta tenta, decerto, compensar a omissão subsequente.

Parece, então, ganhar corpo a ideia de que a força eufórica que orienta a «Aventura Poética» (*idem*: 11) tem uma sistemática contradição disfórica, quer na prática enunciativa quer nas isotopias semânticas que as memórias exploram. Se, na carta-prefácio, a citação do *Livro do Eclesiastes* («Vaidade! Tudo vaidade!») não compromete o entusiasmo da escrita e alude (por preterição) ao motivo da melancolia pela vacuidade da vida, em momentos-chave da narrativa reincide, com inegável clareza, a solidão do *eu* face à morte. Não é à toa que, em diversos episódios, a narração identifica na morte um estímulo (doloroso) para o aprendiz de poeta encontrar o seu futuro. Entretece-se, de facto, no fio da aventura a sombra negra e desolada da morte. Dou dois exemplos lapidares.

A encerrar o capítulo III delinea-se a cena da morte por tifo do irmão Jaime e que, portanto, é simetricamente inversa à descoberta das palavras, enunciada no *incipit*. Sob o espectro alegórico da morte («E a Morte veio...», *idem*: 38), fica o auto-retrato do poeta ainda jovem, trabalhado por uma ênfase expressionista. O foco em sinédoque sobre os olhos e as mãos em pânico e a sua enunciação convulsiva, em frases sincopadas e curtas, dramatizam a

solidão impotente do sujeito que rememora: «Fiquei eu. Sim, eu. De olhos muito abertos, a ouvir, a adivinhar... Eu. Terrível. Sozinho. Curioso de ouvir morrer. Mãos de horror nos lençóis. Lágrimas a secarem os olhos.» (*idem: ibidem*). Logo a seguir, transcreve-se um excerto do poema X de *Cabaré* (escrito em 1933 e publicado em *Poesia-I*, 1948) que alude a este episódio traumático.

No pólo oposto da carta-prefácio, o epílogo de *A Memória das Palavras* conta a coincidência da publicação de *Poesia-II* (1950) com a morte do pai e com a confissão de uma perda da inocência nos seus versos. O dramatismo da cena é amplificada pela citação do moribundo e perpassa para a voz emocionada e reactiva do narrador. Atente-se no seguinte trecho: «Meu Pai morrera em Março desse ano, de olhos muito abertos para fixar o mundo — ‘levem a Mãe daqui que não é para assistir a estas coisas’ — e a pensar nos outros, a pensar nos outros, a pensar nos outros... (Ouçam! Abaixo a morte!)» (*idem*: 191). Depois da ênfase por repetição, mais uma vez o parêntese introduz no enunciado a voz do *eu* e o presente da retrospecção, donde irrompe a imprecação à morte que é uma forma de esconjurar a sua inexorabilidade: afinal de contas, a morte da figura paterna deixa o sujeito, já com 50 anos, entregue a si mesmo e à morte da infância.

Nesta pequena amostra de citação, a escrita da voz exerce a função vital da fala humana que, para Gomes Ferreira, faz da «Poesia [a] voz do homem na Terra acossado pela Morte e pelas estrelas» (*idem*: 45). Encontramos, repetidas vezes, na poesia este auto-retrato, entre o existencial e o expressionista, de um sujeito que escreve em voz alta para contrariar a solidão entre os homens, a morte e a desolação do cosmos. É esse, inclusive, um *leitmotiv* dramatizado em toda a obra de José Gomes Ferreira e que combina a procura (gorada) da voz plural e a convicção de que a poesia é «a palavra morte/com nitidez de asas», expressa no poema XXVII de *Pinhal* (escrito em 1960 e publicado em *Poesia-V*, 1973; Ferreira, 1998a: 148). Logo o poema I de *Panfleto Contra a Paisagem* encena, na interpelação aos «Homens do futuro»

(Ferreira, 1983a: 55) a força (e a impotência) elocutória do poeta que é testemunha exemplar do século XX e que não se ajusta à tradição bucólica⁴⁰.

Pela exuberância verbal desta escrita autobiográfica, afigura-se-me agora de toda a pertinência reter a imagem da voz ventríloqua do *eu*-autor para definir *A Memória das Palavras*: nesta formulação pretendo sublinhar a confluência dos conceitos de voz e de autor, bem longe de qualquer motivação mimética de fundo expressivista. Trata-se, isso sim, de evidenciar o quanto nesta obra se joga o jogo de ser autor e de dizer *eu*, desdobrando, dessintonizando, alterizando a voz escrita. Digamos que o sujeito se apresenta pela amplitude tonal da voz, um pouco à semelhança do que faz com as máscaras que ajusta e tira (denunciando-se nisso) para compor o auto-retrato de autor. Em forma distanciada, temos aqui exposto o processo de auto-representação do sujeito com os atributos de figuras inventadas, sendo todas elas desdobradas de uma primeira chamada autor-poeta. São, sem dúvida, diversas as auto-imagens possíveis para o autor, o que o filia numa prática congénere do auto-retrato *in figura* do renascimento⁴¹.

Quando, no capítulo VIII, o narrador invoca os «Srs. Fantasmas» (Ferreira, 1979: 128), ele está a recompor-se auto-reflexivamente, numa cena passada durante a sua estadia na Noruega: o sujeito que rememora é um prestidigitador enunciativo que maneja as máscaras das personagens que pode interpretar. No cenário norueguês, o narrador imagina-se, não sem a defensiva auto-ironia, um herói solitário e redentor, descendente do escritor-cidadão republicano que, conforme nos conta no capítulo I, estimulou os seus primeiros passos de

⁴⁰ Recuperarei esta cena do sujeito face a uma humanidade transtemporal no ponto 4.3.2., tanto mais que ela se repete em inúmeros fragmentos de *Imitação dos Dias*: o diarista insiste em inventar interlocutores futuros (a começar pela sua descendência) que assegurem a sobrevivência do seu *eu* feito de palavras e que contrariem a solidão da escrita e a impotência face à barbárie que o seu século conheceu.

⁴¹ Embora não seja ainda o espaço de aprofundar esta matéria, recorro a Michel Beaujour (1980: 40) para definir a prática do auto-retrato *in figura* que reconheço em *A Memória das Palavras*, numa versão auto-reflexiva especialmente complexa: o sujeito autoral José Gomes Ferreira compõe o seu rosto, colocando-se na pose de uma personagem, como é o poeta militante, entre outros. Reconheço, por isso, um paralelo com a pintura renascentista (por exemplo, de Dürer) cujos auto-retratos de pintores assimilavam, muitas vezes, o rosto próprio à figura de uma divindade, de um santo, de um herói mítico ou histórico, transgredindo o interdito que então pesava sobre a auto-representação. Essa era a prática do retrato *in figura*.

poeta-aprendiz (*idem*: 14-15). Mais tarde, virá a máscara do poeta maduro, a do «Poeta Militante Ideal (de que [ele] não passava dum parco escorço-anseio), misto de cavaleiro andante, profeta, jogral, vate, bardo, jornalista, comentador à guitarra de ‘grandes e horríveis crimes!’, etc.» (*idem*: 162). A tudo isto voltarei no próximo capítulo.

Também no que à voz diz respeito, poderei arriscar uma formulação idêntica à do poeta *in figura* que sinaliza um sujeito *in voce*: o *eu* é um comunicador, um construtor de si pela escrita a representar os *eus* ausentes que já não é, um manipulador e um denunciador dos seus próprios gestos, também graças aos efeitos de distanciação da voz enunciativa. Para ir mais ao pé da letra da obra, deverei corrigir a minha proposta para sujeito *in vocibus*⁴². E aí fica evidente o movimento de *mise-en-abîme* no modo como o texto se mostra enquanto acto criador de um autor: uma voz ventríloqua que simula ser, denunciando-se, outras vozes que já foi ou poderia ter sido.

Ao fim e ao cabo, *A Memória das Palavras* mostra a escrita a gerar um autor-como-voz que escuta o outro que foi, o estranho em que se desdobra, para, a cada momento, se tornar *eu*. Assume-se aí plenamente a *voix excommuniée* de que fala Louis Marin (1981: 173-185) e que dá título a um ensaio que descreve finalmente o género autobiográfico: a forma escrita de alguém que se identifica na sua ficção e que se torna autor de si, captando as vozes na sua voz e o seu olho no próprio olhar que perscruta e reconta.

⁴² Numa entrevista dada a José Carlos de Vasconcelos, José Gomes Ferreira converte as máscaras (como a de vate ou bardo) que deram origem ao poeta militante numa questão essencialmente de voz: «Então um dia misturei todas essas vozes na síntese de uma única voz e chamei-lhe **poeta militante**.» (Ferreira, 1971a: 11; negrito do texto).

2.3.

O poema como ser vivo
ou o corpo humano das palavras

**Um livro que desse a
impressão de que respirava**

Detenho-me, desde já, nas duas notas prévias a *Poeta Militante* que, em 1977-1978, reuniu os livros de poesia até aí publicados (sujeitos a algumas revisões, sobretudo nas ‘epígrafes’) ou ainda inéditos⁴³: a primeira faz o auto-retrato de autor; e a segunda define o seu projecto poético. Note-se que esta segunda nota é o resultado de alterações e cortes do prefácio de *Poesia-I* (Ferreira, 1948: IX-X), primeiro na sua edição de 1962 (Ferreira, 1962b: 5) e, finalmente, em *Poeta Militante-I* (Ferreira, 1983a: 10)⁴⁴. Esta última versão da nota formula uma certa ideia de trabalho e projecto de escrita, logo sintetizada no sintagma em maiúsculas «POEMA ÚNICO»:

Na junção destas poesias num POEMA ÚNICO não adoptei um critério excessivamente severo. Entre as duas hipóteses, a de publicar uma antologia de mim mesmo, forçosamente magra, e a de atirar para o público com todos os meus papéis e papelinhos, diários incompletos, naufrágios em ilhas de traças nas gavetas, improvisos nos cafés, nos eléctricos, etc. — não hesitei em seguir este último caminho.

Um livro é um ser vivo. E um ser vivo não se compõe apenas de belos sentimentos, feições impecáveis, formas redondas, pensamentos puros, expressos através de palavras musicais, mas de vísceras também, de fezes, máculas, contradições, desaires, covardias, sangue, impropérios, nervos...

E eu quis que este livro desse a impressão de que respirava.

(Uma parte da nota que abria a primeira edição de
Poesia-I)

(Ferreira, 1983a: 10)

⁴³ Conforme é legível no Anexo 2, o livro *Viagem do Outro Lado* (1975) e *Circunstanciais* (1975-1976-1977) não integram *Poesia-VI* (1976) mas só são publicados na 1ª. ed. de *Poeta Militante-III*, em 1978. Na 2ª. ed desta obra, de 1983, passam a constar igualmente os livros que, entretanto, haviam composto *A Poesia Continua* (1981).

⁴⁴ Por razões que ignoro, estas notas foram retiradas de *Poeta Militante-I*, em 1990, quando passou a ser editado pelas Publicações Dom Quixote, e, em 2003, pelo Círculo de Leitores.

A descrição do projecto literário leva-nos a um edifício artesanalmente montado nos seus componentes, heteróclito nos géneros, disperso nas proveniências (diários, improvisos circunstanciais) e estratificado no tempo da sua elaboração, a partir de um laboratório de retaguarda, a gaveta do escritor. A nota narrativiza a zelosa concepção e remodelação do edifício-livro a partir de *Poesia-I* (1948), o que se vê confirmado pela informação final, entre parênteses, onde se assinala a origem do texto.

Nesta peça preliminar, o acervo poético reunido é entendido não como uma antologia nem como uma obra total e acabada mas como projecto dinâmico e o gesto metaliterário que o apresenta deixa instruções preciosas para a leitura e, claro, para a figuração autoral. Aí cabe a força de uma metáfora, a do poema como organismo vivo que «desse a impressão de que respirava» (*idem: ibidem*). Conforme tentarei explorar de seguida, o poema-ser-vivo traz consigo uma ideia de obra e um pensamento acerca da linguagem, da sua capacidade de escrever fingindo, com o *sangue* da escrita, as emoções humanas e de, nesse impulso, manter, apesar de tudo, a relação da palavra com o mundo. Foco, para já, a primeira acepção desta metáfora orgânica.

Sem falar na *Poética* de Aristóteles, é naturalmente na teorização romântica que encontro a raiz da aproximação do processo artístico a um ser vivo em crescimento. Em *The Mirror and the Lamp* (1960), M. H. Abrams segue com imenso pormenor, que aqui me abstenho de reproduzir, a não ser em linhas muito gerais, a importância da metáfora organicista para a afirmação da matriz romântica na poesia. Com efeito, no final do século XVIII, essa metáfora catalisou a substituição da poética neo-clássica, que ajustava a *dispositio* discursiva ao *decorum* das componentes do texto ou, numa versão mecanicista, à justaposição das suas partes, como se de um maquinismo se tratasse. Coleridge é, no contexto inglês, um dos protagonistas da mencionada revolução poética, posto que integra a unidade imaginativa do poema na ordem das coisas vivas e do crescimento: «a self-evolved system, constituted by a living interdependence of parts, whose identity cannot survive their removal from the whole» (Abrams, 1960: 175). À

semelhança do trabalho da natureza, a obra de arte resulta de uma emergência vital, potenciada no seu interior donde surge a forma nova.

Num esforço de síntese a partir da exposição de M. H. Abrams, identifico duas grandes leituras derivadas do *poema-cómo-ser-vivo*. De um lado, o expressivismo biografista do texto visto como revelação genial e sincera do homem-poeta: conforme propugnou Sainte-Beuve, o poema constitui o prolongamento mimético de um ser vivo chamado autor (*idem*: 226-262). Do outro lado, o poema funciona como um *heterocosmos* objectivo, cuja verdade está nos materiais e nas relações internas da sua composição que lhe dão a forma de um todo integral. É nessa analogia organicista do poema como um mundo *per se* que, de modos diferentes, Goethe, Coleridge ou Poe sustentaram a autonomia da obra de arte (*idem*: 272-284)⁴⁵.

Perante estes dados, só posso dizer que a nota autoral de *Poeta Militante*, apresenta um conceito de texto literário derivado daquela segunda definição romântica de poema-ser-vivo. Na verdade, «POEMA ÚNICO» (Ferreira, 1983a: 10) surge descrito enquanto lugar heterogéneo, fragmentado e organizado por camadas de texto onde se compõe, como figura retórica, o sujeito autoral: ele que, por antonomásia perifrástica, dá nome e unifica as várias parcelas do livro. Voltamos a ter aqui a personificação ou prosopopeia da poesia, mostrada como corpo humano feito de bocados, a fazer lembrar a recomposição do corpo da hortaliça de Cesário Verde, em «Num bairro moderno». Por outro lado, este corpo é um duplo do *eu*, tanto na face vitalista e eufórica («belos sentimentos, feições impecáveis, formas redondas, pensamentos puros, expressos através de palavras musicais», *idem: ibidem*) quanto na face sombria, melancólica, nocturna e não visível: feito «de vísceras também, de fezes, máculas, contradições, desaires, covardias, sangue, impropérios, nervos» (*idem: ibidem*).

⁴⁵ M. H. Abrams (1960: 277) exemplifica a defesa do valor intrínseco da obra de arte com o texto de Goethe «On Truth and Probability of the Work of Art» (1787; título traduzido por Abrams) e com *Biographia Literaria* (1817), onde Coleridge fala da suspensão voluntária da descrença para situar a poesia fora da jurisdição do critério de verdade. Em sintonia com esta ideia da composição autónoma do facto artístico, está também o texto «The Philosophy of Composition» (1846), de Edgar Allan Poe.

Já em 1986, num número da *Vértice* de homenagem ao poeta, entretanto desaparecido, Manuel Frias Martins insistia no «modo retórico» (1986: 73) da poética de José Gomes Ferreira. Traduzida a expressão proposta, a força desta poesia revelar-se-ia «mais pelo dinamismo do seu fabrico do que pela eficácia da exemplaridade de generosos protestos sociais» (*idem*: 74), que, por via artilosa, acabam mesmo por concretizar-se. Quer isto dizer que o comprometimento político deste sujeito se materializa no seu desempenho histriónico de manipulador da poesia, na sua distanciação de actor insincero que se dramatiza como consciência pública. A metáfora do poema-ser-vivo assegura, portanto, a concepção do trabalho premeditado sobre a linguagem, considerada como inscrição contingente do humano e do sujeito autobiográfico em concreto. É um modo de explorar os possíveis da matéria-prima linguística, na escrita de um auto-retrato e de uma vida, e de tentar agir sobre o mundo e sobre a lógica mecânica e castradora das suas aparências.

Como vimos no ponto 2.2., o manejo excêntrico da voz, em *A Memória das Palavras*, é um instrumento de multiplicação dissonante, alterizada e estratificada do sujeito que não pára de construir a imagem de autor, perspectivando-se na sua historicidade textual. Essa é também a lógica de exibição retórica que move, como poética explícita, a nota autoral que antecede o primeiro volume de *Poeta Militante*. Daí também a imagem de organicidade historicizada que explica e dá corpo a cada uma das obras no seu interior e a todo o agregado textual coligido pela assinatura de José Gomes Ferreira⁴⁶. A nota autoral remete e agrega os volumes de poesia segundo uma concepção de corpo vivo mas creio que não será abusivo ler

⁴⁶ No plano paratextual, encontramos um dispositivo congregador do corpo textual na designação, incluída nas capas, de «Obras de José Gomes Ferreira» ou «Obras Completas de José Gomes Ferreira», e na uniformidade gráfica que acompanhou os seus livros. Refiro-me, em particular, às contracapas com retratos desenhados ou fotografados do autor, nas (re)edições da Portugália (entre 1961 e 1974), da Diábril (1975-1977), da Moraes (entre 1977 e 1983) e das edições póstumas da Dom Quixote, a partir de 1990, embora já mais variável quanto às opções gráficas. Quando saliento a importância destes dados paratextuais para a ideia de obra de José Gomes Ferreira, não esqueço que, à excepção do nome de autor, os outros elementos não são da responsabilidade dele, e portanto não podem ficar no mesmo plano das escolhas feitas por ele no interior dos textos. Numa situação intermédia está a reprodução manuscrita da assinatura ou de um poema, nas primeiras páginas dos volumes de *Poesia-I a Poesia-V* (de 1961 a 1973), e do título, na segunda folha de rosto de *Calçada do Sol* (1983). Em qualquer dos casos, na sua diversidade de componentes, o paratexto converge sempre no sentido de criar o efeito de presença da figura autoral.

nela um princípio metaliterário constante ao conjunto dos seus títulos e a cada um deles em particular. Disso me encarregarei agora.

A Memória das Palavras é apenas um dos vários livros de José Gomes Ferreira que, conscientemente, se mostra como chão mutante e vivo de textos por onde a história inevitavelmente passa e deixa marca. Na minha análise de *A Memória das Palavras*, tentei deixar claro até onde a citação de outros e sobretudo de si participa na montagem autobiográfica. Em primeiro lugar, o enxerto de poemas ou fragmentos de diários seus deixa no texto o vestígio histórico das palavras que, no tempo, foram constituindo e mudando o sujeito: salientam-se as citações do romance *O Miserável* e de um verso, ambos escritos na infância (Ferreira, 1979: 20-21 e 24); de *Longe* (*idem*: 75 e 77-78) e da poesia subsequente a esse livro (*idem*: 101); e, por fim, de diários dos anos 20 (*idem*: 102-122). Depois, ficam as marcas da operação autobiográfica que, na descrição de Louis Marin (1981: 21-28), implica a síncope e a sutura enunciativas entre o autobiógrafo e os *eus* que já não é, identificando-se aquele no contraste compassivamente autocrítico com as ficções de si mesmo ou com as suas vozes passadas⁴⁷. A acentuar, ainda mais, a evidência de uma textualidade compósita e historicizada, a 4ª. edição de *A Memória das Palavras* (Ferreira, 1979: 193-195) inclui novas notas que se nomeiam como acrescentos e que clarificam alusões críticas ao regime salazarista, impensáveis nas edições anteriores a 1974⁴⁸.

Tal como explicitiei no subponto anterior, o nome de autor José Gomes Ferreira classifica e organiza o conjunto textual editado, cuja elaboração o sujeito confessa

⁴⁷ Escolho um passo ilustrativo do trabalho de autocitação e comentário crítico do *eu*-autor: «Era naquela zona de pedreiras e flores de sol amarelo que eu imaginava as moçoilas da ‘cor do poente’ (sim, cheguei a chamar ‘moçoilas da cor do poente’ às aldeãs dos meus pobres versos de infância!) a cantarolarem ao desafio nas planícies lavradas pelas charruas e enxadas dos cavadores mártires cujo drama metrificava depois, à tardinha, no meu rés-do-chão do Monte Agudo.» (Ferreira, 1979: 24).

⁴⁸ Tal como sucede com as ‘epígrafes’ acrescentadas em vários poemas de *Poeta Militante*, a edição de *A Memória das Palavras*, publicada em 1979, vê reiterado o posicionamento antifascista de Gomes Ferreira. A certo passo do capítulo V, o *eu* alude à propagação ideológica do salazarismo protagonizada pelos «Cabeças Ocas» (Ferreira, 1979: 72) que, nunca improvisando os discursos, os escreviam e recitavam «com lábios de microfone frio» (*idem*: *ibidem*). A nota acrescentada vem, depois, clarificar a alusão: «Refiro-me evidentemente à técnica oratória do Estado Novo em que se destacava o ditador Salazar com os seus discursos de caricatura microfónica do Padre António Vieira. (Nota da 4ª. edição).» (*idem*: 193). Escusado será dizer que esta passagem cruza, em intertexto, com a *grande reinação* alegórica que José Cardoso Pires encena em *Dinossauro Excelentíssimo* (1972) contra a ditadura e a sua verdade imposta pelo silêncio e pela violência monológica e monolítica.

resultar do trabalho sobre diários íntimos e do hiato temporal que deliberadamente separa a primeira escrita da publicação em livro. Por outro lado, há que ter em conta que o corpo dos textos éditos foi mudando e crescendo, à semelhança de um organismo, fruto da revisão, transvase e selecção textuais. De seguida, tentarei discriminar alguns procedimentos deste trabalho verbal de crescimento e metamorfose, já de si patente na numeração das séries de poemas, sempre destituídos de títulos, ou nos textos diarísticos de *Dias Comuns*, cuja datação assinala, por inerência genológica, a historicidade do processo da escrita.

Nas respostas que, em 1968, dá ao inquérito *Situação da Arte* (Dionísio, Faria e Matos [1968]: 109-111 e 161-163), junto de artistas e intelectuais portugueses, e que transpõe para *Dias Comuns-II* (Ferreira, 1998b: 92-93, 95, 97 e 98-102), José Gomes Ferreira relaciona o seu processo criativo com a determinação do tempo e dos instrumentos de trabalho necessários para fixar e criar a realidade. Fala de «[d]iários e mais diários (primeiro em prosa, depois em verso), artigos de jornal, em que transformava certas notas dos diários em razões anedóticas, centenas e centenas de improvisos poéticos, pensamentos, planos, *fixações de instantes...*» (*idem*: 92-93; itálico do texto)⁴⁹. Essa é a sua estratégia gradativa de trabalho, desde o fulgor inspirado dos diários e dos «papelinhos» (*idem*: 95) rabiscados na rua, até à racionalidade do «trabalho construtivo posterior» (*idem*: 97). Nas suas palavras, desse processo vem «a razão da aparência memorialística de grande parte dos [s]eus livros, se não de todos. (Talvez porque acredite apenas na Realidade, quando [lh]e acontece e [o] atravessa de lado a lado.)» (*idem*: 95). Nessa medida se deduz que a deliberada «aparência memorialística» deriva tanto da matéria

⁴⁹ José Gomes Ferreira atribui a origem desta noção da arte como fixadora do instante a Leonardo Coimbra, seu professor no Liceu de Gil Vicente, em Lisboa (Ferreira, 1998b: 92). Contudo, é inevitável ler a referida expressão, sublinhada a itálico pelo autor, também como citação do conto de Mário de Sá-Carneiro (1999: 185-198), «O fixador de instantes», inserido em *Céu em Fogo* (1915), livro lido por José Gomes Ferreira em 1923, conforme revela em *A Memória das Palavras* (Ferreira: 1979: 193). O sujeito dessa narrativa reivindica para si a capacidade de tornar perduráveis os instantes, petrificando-os, e de ter de uma capital dentro de si, para sempre (Sá-Carneiro, 1999: 189). Curiosamente, explora-se, a certo passo, a ligação metafórica entre a vida e um livro: «Graças ao meu segredo eu folheio a existência —, mas folheio-a realmente; não evoco apenas, morto de saudade vaga, as suas páginas rasgadas.» (*idem*: 188).

rememorativa das obras quanto da sua forma moldada pelo tempo, pelas suas estratificações e metamorfoses.

Por este motivo, não escasseiam os indícios, diria arqueológicos, da feitura dos livros de crónicas, contos e ensaios, desde *O Mundo dos Outros* (1950) até *Relatório de Sombras* (1980). Todos eles, de uma forma ou de outra, resultam da recollecção num livro só de textos dispersos em periódicos e em obras alógrafas ou facilmente removíveis de edições autógrafas anteriores. Embora o transvase seja mais claramente assumido nos volumes *Dias Comuns*, essa é uma prática constante num *eu* autorial que não esconde, na forma estruturada de um livro, a diversidade dos seus componentes e as circunstâncias históricas da sua primeira enunciação. Curiosamente, graças a essa activa (re)construção textual e, claro, ao crescendo de consagração pública, que o período revolucionário ainda acentuou mais, a década de 70 foi, para José Gomes Ferreira, o período mais intenso de publicação (novos títulos, reedições e antologias)⁵⁰, quando já entrava bem na terceira idade. Neste contexto se percebe o exemplo de *A Memória das Palavras* que sofre uma recomposição assinalável na 4ª. edição, de 1979. Para além de conter novas notas, o volume deixa cair a secção intitulada «Glosas», dando esta origem a um novo livro, em 1980, a que se juntaram novos textos e um novo prefácio; muda, naturalmente, o título de 1965, ao incorporar a numeração com que inaugura uma nova série: *A Memória das Palavras-I ou o Gosto de Falar de Mim* (1979), a que sucede *Relatório de Sombras ou A Memória das Palavras-II* (1980).

A escala desta elaboração arquitectónica ganha, duas décadas mais tarde, uma amplitude exuberante com a série diarística póstuma *Dias Comuns*. Redigido entre Outubro de 1965 (ano da edição de *A Memória das Palavras*) e Maio de 1980, esse diário foi o laboratório

⁵⁰ Nos anos 70, assinala-se a reorganização/revisão de toda a poesia em *Poeta Militante* (1977-78), inclusive a já publicada nessa década que assim se reúne no volume III daquela obra: *Poesia-IV* (1970), *Poesia-V* (1973) e *Poesia-VI* (1976). A 2ª. ed. de *Poeta Militante-III* (1983) virá a incluir ainda o último livro de poesia publicado em vida de José Gomes Ferreira: *A Poesia Continua* (1981). Na década de 70, somam-se, ainda, por ordem cronológica: *O Irreal Quotidiano* e o prefácio de *Lisboa na Moderna Pintura Portuguesa* (1971), *Revolução Necessária* e *Gaveta de Nuvens* (ambos de 1975), *O Sabor das Trevas* (1976), *Intervenção Sonâmbula* (1977), *Coleccionador de Absurdos* e *5 Caprichos Teatrais* (1978). São ainda relevantes a *Antologia Poética* e *Tu, Liberdade! Antologia de Ficções em Prosa*, org. e pref. de Casimiro de Brito (1975a e 1977c, respectivamente).

paralelo à obra publicada em vida do autor. Ao serem trazidos a lume, desde 1990 até ao presente, quatro dos 20 volumes previstos pelo autor para essa série (*Dias Comuns-I*, 1990; *Dias Comuns-II*, 1998; *Dias Comuns-III*, 1999; e *Dias Comuns-IV*, 2004), a obra édita aumentou muito a sua parcela declaradamente diarística, apesar do muito que falta publicar⁵¹.

As implicações da publicação póstuma dos volumes de *Dias Comuns*, ainda incompleta, são importantes e fazem sentir-se, como um efeito de dominó, sobre a leitura que possamos fazer quanto à organização interna da obra no seu conjunto. Estamos aqui perante um dado referente ao circuito comunicacional dos textos, planeado pelo sujeito autoral e forçosamente desafiador da interpretação deles no momento da leitura. Pode dizer-se que, hoje mais do que nunca, se confirma a pertinência da etiqueta diarística que Gomes Ferreira sempre insistiu em atribuir e disseminar pelos seus escritos: o entendimento compósito e mutante do seu edifício literário coaduna-se, aliás, com o esbatimento de fronteiras genológicas entre a prosa e a poesia e entre géneros literários, a começar pelo diário ele mesmo, como tão notoriamente confirma a criatividade dos seus títulos e subtítulos⁵².

Por outro lado, estando eu a ler e a estudar José Gomes Ferreira em 2006, já com quatro volumes de *Dias Comuns* publicados, tenho de estabelecer nexos e confrontos novos dentro deste corpo textual, enriquecendo consideravelmente os caminhos de interpretação até

⁵¹ Inseri no Anexo 4 os títulos dos volumes ainda inéditos de *Dias Comuns*. Recordo que, por iniciativa ou colaboração dos filhos de José Gomes Ferreira, têm vindo a ser publicados, na imprensa ou em livro, excertos de cartas ou dos volumes inéditos de *Dias Comuns*, escapando, portanto, à concepção autoral da obra. No âmbito ou na sequência do centenário do nascimento do poeta, foram publicados textos nas seguintes obras: na antologia sobre o Porto, prefaciada por Manuel António Pina, *Raiz de Granito* (Ferreira, 2000a); no catálogo da exposição comemorativa *José Gomes Ferreira. Operário das Palavras* (2000) e na *Fotobiografia* (2001), ambos de Raúl Hestnes Ferreira; e nas antologias sobre cinema, *Uma Sessão por Página* (Ferreira, 2000b), organizada por Teresa Barreto Borges e Nuno Sena, e sobre música, *Música*, seleccionada por Raúl Hestnes Ferreira e por Romeu Pinto da Silva (Ferreira, 2003).

⁵² Este processo é ainda mais visível na fase derradeira da obra de José Gomes Ferreira. *Calçada do Sol* (1983) tem como subtítulo uma hipálage perifrástica muito significativa do homem de palavras que o habita: *Diário Desgrenhado de um Homem Qualquer Nascido no Princípio do Século XX*. Nesse subtítulo leva-se longe a subversão do subgénero, ao fundir metaforicamente a designação genológica com traços do auto-retrato autoral. A este exemplo acrescento mais dois dos muitos disponíveis. As *Aventuras Maravilhosas de João Sem Medo: Romance* (livro de 1963 composto a partir dos folhetins, com o mesmo título, publicados na revista *O Senhor Doutor*, em 1933) passam a chamar-se, na 2ª. edição de 1974, *Aventuras de João Sem Medo. Panfleto Mágico em Forma de Romance*. Por último, acrescento o híbrido qualificativo genológico que acompanha o título *O Enigma da Árvore Enamorada* (1980): *Divertimento em Forma de Novela Quase Policial*.

hoje possíveis. É-me fácil acompanhar a elaboração paralela dos textos, as suas ligações e contaminações temáticas e formais. Antes de 1999, já era possível confrontar a leitura de *A Memória das Palavras* com a sequência poética dos livros *Memória-I*, *Memória-II*, *Memória-III* e *Memória-IV*, recolhida, em 1978, no volume III de *Poeta Militante* (Ferreira, 1998a: 29-48, 71-92, 199-223 e 263-297)⁵³. Face a esta informação, seria de interesse mediano se me ficasse pelo simples cotejo de excertos que cobrem basicamente o mesmo arco temporal, entre a infância e a década de 40, ou até pela averiguação da ordem da escrita de cada um dos livros. A meu ver, a grande sedução deste paralelismo textual vem da imagem que ele oferece de uma oficina literária polivalente e síncrona, e, sobretudo, da confluência da prosa e da poesia que ela empenhadamente testa.

Com os volumes já conhecidos de *Dias Comuns*, o caleidoscópio de leituras e cruzamentos intratextuais torna-se ainda mais impressionante, por a sua redacção ser contemporânea de um dos períodos mais férteis da obra de José Gomes Ferreira, chegando inclusive ao primeiro semestre de 1968, quando começavam a comemorar-se os cinquenta anos da sua carreira literária⁵⁴. Dou apenas três exemplos. Logo nos primeiros fragmentos de *Dias Comuns-I* (1990a: 11-13), são matéria de escrita as circunstâncias de publicação e a reacção de amigos íntimos do autor a *Imitação dos Dias* (1966). No volume IV da série (sub-intitulado *Laboratório de Cinzas*, 2004) incorpora-se o cotejo parcial do trabalho de revisão dos livros de poemas: *Cidade Inexacta*, escrito em 1959-1960, e *Lágrimas Trocadas*, escrito em 1956. Sendo assim, dada a antecedência cronológica do diário em relação à edição daqueles livros que virão a integrar *Poesia-V* (1973), vemos como o subtítulo do diário honra a realidade de ser um laboratório exigente. Na sucessão dos seus fragmentos, revela, em síntese, a evolução do

⁵³ Importa dizer que estes livros foram escritos nas seguintes datas: *Memória-I* (1957-1958), *Memória-II* (1959), *Memória-III* (1962-63) e *Memória-IV* (1966-1967), tendo os dois primeiros integrado *Poesia-V* (1973) e os dois últimos *Poesia-VI* (1976).

⁵⁴ *Dias Comuns-I. Passos Efêmeros* diz respeito ao período entre 1 de Outubro de 1965 e 31 de Dezembro de 1966; *Dias Comuns-II. A Idade do Malogro*, ao período entre 1 de Janeiro e 31 de Maio de 1967; *Dias Comuns-III. Ponte Inquieta*, ao período entre 1 de Junho e 31 de Dezembro de 1967; e, por fim, *Dias Comuns-IV. Laboratório de Cinzas*, ao período entre 1 de Janeiro e 31 de Maio de 1968.

processo criativo, o seu faseamento temporal, e, nesse sentido, fica a meio caminho entre a primeira redacção dos poemas e a publicação em livro.

Um caso similar ocorre em *Dias Comuns-II* (referente aos primeiros cinco meses de 1967) que incorpora partes de um diário de 1923, sujeitos a um trabalho, declarado pelo diarista, de leitura, selecção e cópia, por exemplo quando diz «[...] dou um salto atrás das folhas até chegar ao dia 29 de Outubro [de 1923]:» (Ferreira, 1998b: 60). O que nos chega às mãos em forma de livro é o despojo do crivo pessoal que preserva um rasto do passado fixado pela escrita. Em termos práticos, a citação da voz passada ocupa o espaço do presente sombrio de rotina profissional (tradução de filmes) e de asfixia política do país pela ditadura⁵⁵. O passado fixado na escrita preenche o espaço que não se quer ver ocupado pelo malogro do dia-a-dia, pessoal e colectivo. A viagem a esses velhos diários apresenta-se-lhe, sobretudo, como fuga e denúncia do presente, por exemplo da extinção definitiva da Sociedade Portuguesa de Escritores, levada a cabo pelo regime, em 1965, sob pretexto da atribuição do Grande Prémio de Novelística a Luandino Vieira, então preso no Tarrafal, pelo seu livro *Luanda*:

Volto ao presente, por gosto de precisar de respirar vida, e reencontro a paisagem amarga de sempre com algumas notícias graves. Assim a Sociedade Portuguesa de Escritores foi definitivamente assassinada pelo Supremo Tribunal Administrativo, por meio dum acórdão injusto. (Ferreira, 1998b: 88)⁵⁶

⁵⁵ *Dias Comuns-II*. *A Idade do Malogro* é um bloco sedimentar constituído, entre outros elementos, por trechos copiados de um diário de 1923 (anedotas literárias, anotações políticas, Ferreira, 1998b: 59-79) e um esboço dramático, *Diálogo do Cosme com o Diabo* (*idem*: 80-88). Entre o material mais recente, incluem-se as respostas ao inquérito *Situação da Arte* (Dionísio, Faria e Matos, [1968]: 109-111 e 161-163), a que atrás me referi. Também neste caso, Gomes Ferreira secciona as respostas em sucessivos fragmentos datados: uma entre os dias 1, 4, 6 de Março (Ferreira, 1998b: 92-93, 95 e 97) e outra entre 8 e 11 de Março de 1967 (*idem*: 98-102). Dado o hiato que separa a publicação do inquérito, em 1968, e de *Dias Comuns-II*, trinta anos depois, para nós leitores, é retroactiva a percepção do tempo (e das suas intermitências) no esforço de redigir as ditas respostas. Estas ganham o formato diarístico que narrativiza o processo de escrita e o seu imediato arquivamento: por isso diz, a 4 de Março, «Aqui arquivo mais um pedaço» (*idem*: 95); e a 11: «Já ontem entreguei as duas respostas do Inquérito. Mas falta-me ainda copiar um restinho. § Mãos à obra.» (*idem*: 102). Estas e várias outras entradas do diário tornam-se, pois, numa grande citação, identificada por aspas.

⁵⁶ A extinção da SPE mereceu um pequeno depoimento de José Gomes Ferreira, no Suplemento «Artes e Letras» do *Diário de Notícias*, a 25 de Julho de 1974, onde se incluem também o artigo de José Cardoso Pires «SPE/65, Fls. 1-verso» e o desenho de João Abel Manta «Em Lisboa, uma noite de Maio 1965». O remate do texto de José Gomes Ferreira elogia, sem rodeios, a dignidade da última direcção da SPE, presidida por Jacinto do Prado Coelho, que se solidarizou com o júri (parte dele preso em Caxias) do prémio atribuído a Luandino Vieira: «Não salvaram a Sociedade, evidentemente, mas salvaram a honra de todos nós.» (Ferreira, 1974a: I). No fundo, invoca o sentido

Ao mesmo tempo, esses extractos diarísticos são a prova da sua laboração contínua desde os anos 20, no «eterno remoer das mesmas sementes num estômago de nuvens» (*idem*: 115). Como defende o diarista, a lei de Lavoisier tem aplicação no seu corpo textual de autor: «Em literatura nada se cria nem nada se perde. Tudo se transforma e aproveita.» (*idem. ibidem*).

Eis, assim, formulada a validade macro-estrutural da imagem de *poema-ser vivo*, enunciada no limiar de *Poeta Militante*. Voltarei no ponto 4.4.2. desta dissertação aos procedimentos combinados de textualização do tempo e de historicização do texto que estão subjacentes ao conceito de *poema-ser-vivo*: esse será o espaço indicado para equacionar detidamente as questões da história e do tempo na constituição da figura autoral e da própria noção de obra como totalidade organizad(or)a de componentes fragmentárias do *eu*. De momento, deixo apenas um sublinhado debaixo deste edifício autoconsciente e estratificado. Nele fica impresso o rasto autobiográfico da escrita que, a todo o momento, se mostra como um corpo mutante. É neste estaleiro textual, de proporções gigantescas e de ramificações labirínticas, que se constrói o autor e se apresenta o programa de leitura diarística de toda a obra, que se sabe e quer atravessada pelo tempo. Essa é, como continuarei a mostrar, uma forma de criar e redescrever o mundo pela exemplificação (em sentido goodmaniano) das propriedades inerentes à escrita autobiográfica.

Quanto à série *Dias Comuns*, a sua unidade não vem apenas do título (sendo que cada volume tem um subtítulo diferente) e da etiqueta paratextual que a identifica como «Diário». A verdade é que todos os volumes são antecidos por duas notas testamentárias, escritas na primeira pessoa, sendo a primeira delas assinada e datada («Lisboa, 7 de Março de

resistencialista de muitos escritores, neo-realistas ou não, organizados em torno da SPE e submetidos à pressão do regime, cujas acções intimidatórias chegaram ao assalto e à destruição da sede da Sociedade. Bem diversa (e preconceituosa, a meu ver) é a leitura de João Pedro George (2002: 114-134) sobre os referidos acontecimentos. Em todo este atribulado episódio, ocorrido num contexto político repressivo e em plena Guerra Colonial, o ensaísta faz sobressair a acção de Alexandre Pinheiro Torres (um dos cinco membros do júri) que, assim, teria deliberadamente obrigado a uma definição de posições entre os intelectuais portugueses, em benefício de um «momento de glória do Neo-Realismo» (*idem*: 124), afinal ainda activo como movimento cultural.

1976»). Aí se pede a publicação na íntegra de todos os diários e o cuidado de expurgar ou disfarçar com iniciais certos nomes de individualidades, assim como se expressa a exigência da consulta de dois amigos, Carlos de Oliveira e Alexandre Pinheiro Torres (Ferreira, 1990a: 7). A segunda nota, na página seguinte, tem o propósito irónico/retórico de captar a benevolência dos leitores e de assinalar a importância do auto-retrato autoral, dados a que, obviamente, regressarei no próximo capítulo: «Imprimam sempre esta sentença no princípio de *todos* os meus *diários*: Àqueles que ofendo, por ter sido mal informado, peço que me perdoem e continuem a sorrir para a imagem.» (*idem*: 9: itálicos do texto). A assunção perlocutiva de ambas as notas não deixa de ser uma estratégia de inscrição da personagem do autor.

Quer nestas inscrições de abertura de *Dias Comuns* quer na nota de *Poeta Militante* com que abri este subponto, estamos no domínio do que Antoine Compagnon (1979: 328-356) chamou perigrafia. Historicamente fixada no século XVII, sob o impacto do livro impresso, a perigrafia corresponde a certas rubricas da *dispositio* do livro (notas, bibliografia, prefácio, conclusão, apêndices, anexos, etc.) que levaram, a partir desse momento, à imobilização das partes do texto. Configura-se então com nitidez a figura de autor que, segundo Compagnon, é o *denotatum* da perigrafia, como o são o título ou o manejo, em segunda mão, de outras enunciações dentro de um texto, isto é, a citação (*idem*: 331). O autor de *La Seconde Main* considera, deste modo, que a perigrafia se tornou no lugar privilegiado do fantasma do autor, enquanto critério de qualificação simbólica, princípio de controlo da leitura e até indicador do sentido da propriedade do livro⁵⁷. O aparato perigráfico passou, enfim, a estruturar a coesão e os limites estáveis do todo chamado livro, ao reunir, sob a égide de um nome e de uma figura de autor, os diferentes sujeitos de enunciação que um texto comporta (*idem*: 346-349).

⁵⁷ Nos termos de Compagnon: «La périgraphie est une zone intermédiaire entre le hors-texte et le texte. Il faut passer par elle pour accéder au texte. Elle échappe, un tant soit peu, à l'immanence du texte, non qu'elle lui soit transcendante (ce n'est pas une épigraphie en surplomb), mais elle le situe, le met en place dans l'intertexte, elle témoigne du contrôle que l'auteur exerce sur lui. C'est une scénographie qui met le texte en perspective, et l'auteur en est le centre.» (Compagnon, 1979: 328).

Olhando, agora, para a economia discursiva das várias notas autorais, em particular para a de *Poeta Militante-I*, que estudei no início deste subponto (2.3.1.), chego à conclusão de que nenhuma delas se reduz à tarefa de fixar e delimitar a topografia do livro em que se incluem. Em primeiro lugar, porque elas são uma cenografia condicionadora da figura/retrato do autor e dos modos de leitura do texto subsequente. Em segundo lugar, pela dinâmica enunciativa que elas integram no seu seio. No que toca à referida nota de *Poeta Militante-I*, podemos caracterizá-la como o lugar onde se citam, cortam, revêem, acrescentam as vozes outras do *eu*, vindas de outros livros do autor: em concreto, do prefácio a *Poesia-I*, de 1948, revisto em 1962 e, finalmente, em 1977⁵⁸. Além de descrever o projecto de «POEMA ÚNICO» (Ferreira, 1983a: 10), a nota exhibe a montagem discursiva, diz a sua proveniência e, com isso, simula diluir as fronteiras entre o dentro e o fora do livro. Nela se convocam, repetem e transformam várias enunciações, subscritas pelo nome José Gomes Ferreira.

Na sua pequena escala, a nota a *Poeta Militante-I* materializa a lógica compositiva de autocitação (de autodeglutição?), assumida em *A Memória das Palavras*, na série *Dias Comuns* ou na primeira secção de *A Poesia Continua* (1981), chamada «Três poemas inéditos escritos à mão nas primeiras edições especiais de *Poesia-I* (1948) e *Poesia-II* (1950)» (Ferreira, 1998a: 383-387). Neste último exemplo, as ‘epígrafes’ colocam os poemas em perspectiva e desdobram a voz autoral em dois tempos de enunciação, sendo o mais recente o da ‘epígrafe’, onde o *eu* se mostra a reler, a copiar e a comentar o poema (*idem*: 385). Para complexificar a *mise-en-abîme* enunciativa do *eu*-autor, há um passo de *Relatório de Sombras* (Ferreira, 1980a: 30) que cita o primeiro daqueles poemas de *A Poesia Continua*, como se lê nas epígrafes que abrem este meu capítulo 2 (cf. *supra*: 141). Dessa agitada movimentação enunciativa resulta uma orientação ambivalente para o sujeito autoral: de um lado, a pulsão de morte de quem parece estar a

⁵⁸ Vale lembrar que, em *A Memória das Palavras* (Ferreira, 1979: 157), se transcreve um excerto dessa nota, incluída já em *Poesia-I*, de 1948. Quanto à primeira nota que abre *Poeta Militante-I* (Ferreira, 1983a: 9), ela é importada de uma entrevista de José Gomes Ferreira (1973: 9-16), publicada na revista *Vida Mundial*. Em ambos os casos, para adotar a terminologia de Gérard Genette (1987: 10-11), trata-se de matéria proveniente do epitexto que integra o peritexto de *Poeta Militante*. Estudarei, em pormenor, no próximo capítulo, essa primeira nota, assim como as que antecedem sempre os volumes *Dias Comuns*, quando focar, em pormenor, a composição do auto-retrato de autor.

construir o seu epitáfio; do outro, a pulsão vital de quem insiste em mostrar-se nos seus estratos geológicos, como um sujeito histórico, polifónico, feito das citações de si, revistas, reelaboradas, sem fronteiras estanques: simulando, com isso, a vida no corpo de uma nota singular ou do edifício chamado obra que parece respirar como um ser vivo.

Em José Gomes Ferreira, a metáfora organicista apresenta, entretanto, uma segunda valência que não a do edifício vivo da obra de autor. Ao lermos *A Memória das Palavras*, a ideia de *poema-ser-vivo* transforma-se numa verdadeira isotopia porque ela metaforiza o crescimento do poeta e a descoberta da sua voz singular. Faço-me explicar melhor. Perto do fim da «Aventura Poética» (Ferreira, 1979: 11), a partir do capítulo IX, relatam-se acontecimentos marcantes que culminam no encontro com os neo-realistas, na descoberta de si como poeta militante e na publicação de «15, 20 anos de papéis e pele humana — num único número de roleta» (*idem*: 190), isto é, *Poesia-I*. Para chegar a esses eventos determinantes, o *eu* recorda a camaradagem fraterna com o presencista Carlos Queiroz (*idem*: 144-146 e 149-150), o renascimento poético assegurado por «Viver sempre também cansa» (*idem*: 146-149) e a descoberta pessoal do verso livre. Nos termos exactos daquelas memórias, o «encerramento da fase decorativa do *Longe*» (*idem*: 145) dá lugar à «busca do segredo dos *versos livres* sem metro nem rima e, sobretudo, alheios àquele cheiro a cadáver seco, coberto de vermes arcádicos, que se desprendia dos versos brancos de *Dona Fantasma* em preparação eterna» (*idem*: *ibidem*; itálico do texto).

Toda a retrospecção que estrutura aquela obra de 1965 se destina a avaliar o percurso individual do poeta em função do agitado e rico quadro histórico-literário da primeira metade do século XX. Para justificar a sua crescente potencialidade modernista, o sujeito evidencia a descoberta do versilibrismo, nos anos 30, que, acrescento eu, o ajudará a conquistar um lugar importante na modernidade pós-Pessoa. Afirmo isto porque tenho em conta Henri Meschonnic (1982: 339), quando vê no verso livre (e também no poema em prosa) o epicentro da metamorfose formal da modernidade poética. O verso livre determina o ritmo da poesia

moderna pelas repercussões que teve na sintaxe, na prosódia, no espaço tipográfico e nos limites alegadamente rígidos entre a prosa e a poesia: como afirma Meschonnic, «[a]utant la modernité s'est efforcée d'opposer la prose et la poésie, autant elle a travaillé à effacer leurs limites, à brouiller les distinctions.» (*idem*: 396). Rebatendo os argumentos formalistas de Mallarmé e, sobretudo, de Valéry, que invocaram o dualismo entre prosa e poesia, entre a imitação referencial do mundo e a autonomia autotélica da linguagem, Meschonnic associa o verso livre a um fenómeno ímpar que não resulta da mera dialéctica do verso e da prosa mas do «pluriel indéfini, historique, des formes» (*idem*: 614).

Confrontemos, agora, esta leitura crítica com a lucidez do testemunho de José Gomes Ferreira, que reconhece nos seus anos 30 a procura das formas modernas, entre o formado e o não-formado discursivo, até chegar ao verso livre:

O mais estranho é que, ante a minha cegueira de homem de Encruzilhada, a Poesia encontrara outra via de expressão provisória através de certos trechos *que pareciam prosa* e, no entanto, já se animavam dum ritmo diferente, rude sem dúvida, mas quase de poema livre, carecido apenas de consciência da harmonia gráfica externa e daquele misterioso toque de aparência a que se chama Beleza. Sim, porque a Beleza é esse milagre de superfície em que as coisas complicadas, feias, profundas, sangrentas se abreviam de repente numa melodia de pele doce. (Ferreira, 1979: 114; itálico do texto)

A encruzilhada de Gomes Ferreira passa, então, pelo contágio prosaico da poesia que é, de resto, uma das tónicas fortes do modernismo poético português, na sequência do realismo prosodicamente articulado de Cesário Verde e do fluxo discursivo de Walt Whitman⁵⁹. Nada de estranho há, portanto, na referência que o *eu* de *A Memória das Palavras* faz

⁵⁹ As raízes do modernismo e a fronteira diluída entre prosa e poesia têm, entre nós, ainda outras fontes oitocentistas que apenas posso enumerar brevemente. Já sem ir ao verso narrativo de um poema como «A tempestade» de Alexandre Herculano, lembro os ciclos de sonetos de Antero de Quental e o poema longo de Guerra Junqueiro. Somo a estes casos a procura de novos ritmos para os versos decassílabo e alexandrino e a relação estreita entre poesia e música, trabalhada por António Nobre e Eugénio de Castro, António Patrício e Camilo Pessanha. Fernando Guimarães fala, por esse motivo, da «liberação do verso, a qual coincide com o modo como, entre os simbolistas, a prosa poética e o poema em prosa encontram a sua configuração rítmica própria» (1990: 50).

a *Leaves of Grass* (1855) como «livro diário de cabeceira» (*idem*: 158) do poeta em formação. No curso do relato, tomamos conhecimento de que a especificidade do seu verso livre, finalmente alcançada em *Panfleto Contra a Paisagem*, não dispensa certos ritmos da poesia clássica. Essa é a opinião de Vitorino Nemésio e de Jorge de Sena, citados em *A Memória das Palavras* (*idem*: 158-159), e que fundamenta a rejeição peremptória da influência pessoana sobre a sua maturação literária: «[...] considero o meu versilibrismo *paralelo* e não descendente ou derivado de Fernando Pessoa-Álvaro de Campos — até porque o desconhecia» (*idem*: 158; itálico do texto). Graças ao verso livre, o autor atinge, por fim, a voz autónoma, tomada pelo ritmo das coisas vivas e em permanente mutação: «versos a desdobrarem-se, *a crescerem de si mesmos*, autênticos seres vivos animados do ritmo das trepadeiras e das cobras... Os meus versos livres!» (*idem: ibidem*; itálico do texto).

José Gomes Ferreira insiste e justifica com os seus poemas a independência em relação a Pessoa, nos anos 30, quando está ainda a salvo daquele espectro modernista e do que Harold Bloom (1991) descreve como o embate de um poeta novo com outro forte perante o qual sofreria uma *angústia da influência*. Mais tarde, nos anos 40, essa contenda ocorreu com toda a certeza. Sem escamotear esse embate com Pessoa, o nosso poeta-autobiógrafo dá-nos argumentos abundantes para termos em conta um friso mais vasto e contraditório de antepassados e coetâneos com quem entrou em diálogo, a começar pelo expressionismo dramático brandoniano. Se quisesse ser redutora, diria que o seu grande embate foi com o autor de *Húmus* (donde provém o seu *leitmotiv* do remorso social) mas nem mesmo nesse caso se deve falar de exclusividade.

A sua afirmação pessoal passa pela absorção modernista que *A Memória das Palavras* dá a ver. Tanto é assim que o poeta militante é identificável com a avaliação que Joaquim Manuel Magalhães faz de um conjunto de autores ligados ao nosso modernismo poético,

[...] só que numa vertente que se preocupou pouco com a radicalização dos processos construtivos no verso, para passar a preocupar-se com as possibilidades de adequar o espelhamento do mundo natural e íntimo a uma linguagem de efectiva partilha e compreensão. (Magalhães, 1989: 71)

Foram precisamente o verso livre e a sua gama rítmica, vasta e flexível, que, nas palavras de Magalhães, deram conta do «vagueante encontro de um eu com as coisas, dentro de um padrão enumerativo que nunca perde de vista o realismo da inscrição e que não hesita em utilizar o assunto aparentemente mais banal na mais banal construção discursiva» (*idem. ibidem*). Esta transcrição diz respeito a Raul de Carvalho, Manuel da Fonseca e Irene Lisboa mas, julgo, tem cabimento no poeta em estudo. Além do mais, sem nunca lhe dedicar um estudo à parte, em *Os Dois Crepúsculos*, Joaquim Manuel Magalhães refere explicitamente José Gomes Ferreira como um dos «modelos da mudança da nossa mais recente literatura» (Magalhães, 1981: 307), ao lado de Vitorino Nemésio e Irene Lisboa e seguido por Eugénio de Andrade e Ruy Belo (*idem. ibidem*). Magalhães não especifica os traços definidores dessa mudança no poeta militante. No entanto, se eu transpuser o que o crítico diz acerca de outros autores similares e contemporâneos, não me é difícil imaginar que ele reconhece em Gomes Ferreira a re-organização discursiva e prosódica do verso e o ajuste à cristalização objectivada da emoção. Na verdade, todo o seu discurso, em prosa e verso, é o de quem fixa as coisas anódinas da vida, de quem constrói, fingindo, a sinceridade e abre de lado a lado a porta da oficina. Carlos de Oliveira (1979b: 163) já o disse no seu testemunho de homenagem, em 1968.

Por conseguinte, a desenvoltura discursiva, a vagabunda reportagem poética da cidade, que reconhecemos nos contos e crónicas de *O Mundo dos Outros* (1950) e de *O Irreal Quotidiano* (1971), não comunicam apenas com a herança garrettiana das *Viagens*. Há nestas obras, como na poesia do autor, um «registo deambulatório do mundo pelas emoções» (Magalhães, 1989: 71) do sujeito, uma dispersão da subjectividade que a modernidade pós-Pessoa concretizou pelo contágio entre prosa e poesia e pela estética do fragmento, contrária

aos modelos narrativos realistas. A avaliação panorâmica de Joaquim Manuel Magalhães volta a ser preciosa à minha reflexão sobre a obra de José Gomes Ferreira como um todo comunicante:

A literatura do século XX encontra-se percorrida entre dois grandes blocos da prosa e da poesia. Muita da sua melhor prosa pediu à poesia as possibilidades de se libertar dos excessos narrativos oitocentistas. Muita da sua melhor poesia soube ultrapassar a sobrecarga sentimentalista e o rigorismo prosódico por uma aprendizagem da linearidade declarativa da prosa. (Magalhães, 1981: 58)

A Memória das Palavras não se esquivava a reconhecer o intenso e consciente labor discursivo de que foi sendo objecto a prosa do autor. Para a sua fluidez muito contribuíram a aprendizagem da ironia e sobretudo a «azáfama de vender palavras a metro» (Ferreira, 1979: 143), em crónicas de jornal, a partir dos anos 30. A grande vantagem desse treino foi por isso

[a] de me ter ajudado a desmanchar o estilo, demasiado hirto. Nesse aspecto devo aos pseudónimos o trabalho meritório de amarrotarem à compita inúmeros colarinhos engomados que — confesso — davam um jeito de pescoço inteiriçado a certos passos da minha prosa de Diário caseiro! (*idem: ibidem*)

Assim garantiu a autêntica «desaristocratização» (*idem: 97*) do discurso, essencial à individuação do escritor e ao desenvolvimento do seu projecto autobiográfico que, entre a prosa e a poesia, se unificou pelo traço diarístico, para lá de supostas fronteiras genológicas. Afastado da linearidade cronológica, típica do romance realista, Gomes Ferreira escolheu formas mais ou menos fragmentárias; seguiu a vertente memorialística ou a disseminação do auto-retrato de escritor que não pára de exhibir a sua textualidade, seja pela reflexão metapoética seja pela reiterada prática de autocitação e de transplante parcial ou integral de enunciados. A este dado acresce ainda a aliança indiscriminada da sua prosa e da sua poesia à circunstancialidade avulsa, quotidiana e/ou histórica, que, conforme vimos, não invalida o sonho, o devaneio e a transfiguração (Martelo, 2004c: 35). Segundo *A Memória das Palavras*, o poema é a cristalização da poesia que fixa o momento em que ela acontece como forma

permanente de «reagir poeticamente diante a vida» (Ferreira, 1979: 162). Para todos os efeitos, a poesia é essa disponibilidade militante de todos os momentos perante a humanidade e o mundo comum, em que o poeta e o seu ofício se incluem, e que invade também as suas anotações de crónicas e diários em prosa.

Ao mesmo tempo, não será excessivo afirmar que paira o espectro da prosa sobre a poesia de José Gomes Ferreira, injectando nesta última a marca do tempo, o desejo de narratividade e a força metaliterária. A inscrição da prosa e da narrativa na poesia acontece explicitamente em *Poeta Militante-III* (Ferreira, 1998a: 319-322), quando se integra, no livro *Maião-Abril* (1968-1975), uma crónica alusiva ao dia 25 de Abril de 1974, já publicada em *Revolução Necessária* (1975b: 17-20), ou quando se compõe o livro *Viagem do Outro Lado* (1975) sob o tópico das deslocações à URSS e à RDA (Ferreira, 1998a: 329-368).

Em síntese, tem origem na contingência exibida da escrita e na militante relação poética com o mundo a convicção de que a poesia é mortal, de que ela é um trabalho sobre as palavras a quererem dar a impressão de respirar, como «ofício de tecer respirações de homem/nas palavras sem boca/que só esse vento enfuna», conforme enuncia o poema IV de *Pinhal* (Ferreira, 1998a: 135). Nesta citação desagua, de novo, a ideia do *poema-ser-vivo*, uma «espécie de bicho ou de planta de palavras com seiva, sexo, perfil, mucosas — e morte também» (Ferreira, 1979: 157), trabalhada pela oficina do poeta. A nota prévia a *Poeta Militante-I* (1983a: 10) que transcrevi no início deste subponto 2.3.1. apresenta essa mesma imagem de humanidade feita nas e pelas palavras.

Um *continuum* do romantismo à modernidade pós-Pessoa

A conjugação das duas acepções do *poema-ser-vivo* (como edifício organizado e como matéria humana de linguagem) ajuda-me a dar uma razão acrescida ao lugar de encruzilhada que Gomes Ferreira ocupa nos meados do nosso século XX literário. Nos anos 30, seguindo a sua maturação poética um trilha modernista, a verdade é que ela não enjeita as matrizes simbolistas e românticas, donde, aliás, provém a imagem insistente de organicidade.

Na introdução que José Gomes Ferreira redige para uma edição comemorativa do centenário de *Folhas Caídas*, de 1956, há fortes motivos para se lhe reconhecer a consciência nítida das suas raízes histórico-literárias, entre elas o romantismo e Garrett, em particular⁶⁰. Crítico nada inocente e «provisóri[o]», como a si mesmo se nomeia, por efeito subtil de preterição (Ferreira, 1980b: 66), Gomes Ferreira, nesse prefácio, mostra conhecer o quanto *Folhas Caídas* (1853) deram a Almeida Garrett a identidade romântica, já prenunciada em *Flores Sem Fruto* (1845). O seu grande tópico de análise é, sintomaticamente, a «sinceridade lúcida» (Ferreira, 1980b: 78) do poeta, forjada na composição de uma «máscara» (*idem. ibidem*) e no frio das palavras, em contradição com o Garrett mundano e até fútil dos salões e da política. No seu entender, é com a colectânea de 1853 que Garrett atinge o seu máximo poético, atraído pela intimidade recolhida que, depois, compõe e expõe, em tensão interior, na publicidade de uma edição impressa⁶¹.

⁶⁰ Quando incluiu este prefácio em *Gaveta de Nuvens* (1975), José Gomes Ferreira passou a intitulá-lo «*Folhas Caídas*, um poema de ódio» (Ferreira, 1980b: 35-83).

⁶¹ Os termos de José Gomes Ferreira explicam este aspecto, fazendo remontar (subtilmente) a Garrett o seu próprio conceito de poesia como escândalo, trabalho de linguagem sobre as emoções humanas, tal qual formula em *Imitação dos Dias*: «Pedras de todos os cantos. Insultos de todos os céus. Ódios de todos os negrumes. E é por isso que estou com eles [os poetas]. A poesia é escândalo! A poesia é perigo!» (Ferreira, 1970: 73). No prefácio a *Folhas Caídas*, afirmara o seguinte: «Pela primeira vez [Garrett] compreende que poesia é escândalo. Escândalo de se entregar de véus rasgados — o que para ele, ardente carne de espectáculo com alma pública, não apresenta dificuldades» (Ferreira, 1980b: 52).

Essa era, portanto, uma subjectividade moderna em que, segundo o poeta feito crítico, «retumbava como a própria voz rouca e humana da poesia, ainda não ouvida entre nós desde o alvor do romantismo» (*idem*: 53). Postas as coisas nestes termos, não me parece abusivo ver prenunciada nesta referência breve à voz uma ideia que F. J. Vieira Pimentel (2001b: 118-119) explorou, com muita felicidade, em *Folhas Caídas*: a dialéctica entre a assunção moderna do *eu* poético e a memória da poesia como canto, com raiz oral e musical, anterior ao domínio da escrita. Em tempos de afirmação do nacionalismo na literatura, as *Folhas Caídas* inoculam as cadências antigas na poesia escrita e no mais íntimo das emoções pessoais do sujeito poético. É esse o

[...] reencontro da poesia — poesia agora escrita, movida por exigências estéticas apuradas — com a sua própria tradição oral no seio da língua vernacular. Só que esse encontro, como bem adivinha e encena Garrett, é entretanto mediado pelo poeta moderno, o que significa vontade autónoma, vivências particulares, íntimo e progressivo devir [...]. (*idem*: 119)

Creio que a «voz rouca e humana da poesia» (Ferreira, 1980b: 53) pode igualmente explicar-se pela construção do sentir individual que a modernidade garrettiana introduz na poesia portuguesa. A este propósito, Gomes Ferreira não se escusa a cruzar a leitura dos poemas com a vida de Garrett que, sem ingenuidade psicologista ou historicista, recolhe da biografia de Gomes de Amorim, *Garrett. Memórias Biográficas* (1881-1883, 3 vols.). Nela encontra argumentos para compreender a encenação confessional do «livro de um artista que sabia como ninguém lidar com sóis e escuridão e disseminar nos versos aquela ambiguidade que, em mãos hábeis, imita e adensa o segredo da poesia» (Ferreira, 1980b: 67). Embora enumere alguns descendentes poéticos desta obra até Pessoa⁶², interessa-lhe sobretudo perceber

⁶² Ao longo do texto surgem alusões à relação de João de Deus, Gomes Leal ou Guerra Junqueiro com o legado garrettiano. Numa nota de rodapé bem fundamentada (Ferreira, 1980b: 73), o prefaciador de *Folhas Caídas* recorda o *continuum* poético até Pessoa e que motivou este último a escrever poesia em português, conforme o revelou numa carta a Armando Côrtes-Rodrigues. Sendo este prefácio escrito em 1956, não deixa de ser apreciável a informação crítica do seu autor, ao ligar Garrett e Pessoa, mediante a leitura das *Cartas de Fernando Pessoa a Armando Côrtes-Rodrigues* (intr. Joel Serrão, [1945]) e das *Páginas de Doutrina Estética* (pref., selecção e notas Jorge de Sena, 1946).

como a linguagem e a máscara garrettianas arrumam o livro segundo um fio condutor biográfico, acima da dispersão de cada poema, como faria supor o título da obra⁶³.

José Gomes Ferreira valoriza em Garrett «o sortilégio laboratorial da profissão» (*idem*: 62) que congemma o fingimento da verdade amorosa e, enviesadamente, liga «a vasa das paixões à superfície das palavras que cantam» (*idem*: 64). Numa impressionante projecção caleidoscópica de imagens de autor, o crítico fala de si através de um poeta romântico tão autoconsciente. Por isso, ao estudar Garrett e ao narrativizar os caminhos da sua própria leitura crítica, Gomes Ferreira generaliza e projecta em si o «tenebroso abismo de frio consciente que os poetas cobrem de palavras e ternura nos olhos a fingir de lágrimas por cair» (*idem*: 79). Afinal, é nesse abismo solitário e ofical que nascem o *poema-ser-vivo* e a escrita da voz. Conforme sublinha *A Memória das Palavras*, são os organismos da escrita que «o Poeta vel[a] com mãos de suor de ternura, regando-os com o sangue das veias rasgadas, catando aqui um verso já seco, ajudando ali a brotar uma flor colérica ou um ramo com imagens de espinhos...» (Ferreira, 1979: 157).

Também no exercício crítico, Gomes Ferreira revela o seu lugar de encruzilhada cuja origem é a cultura literária romântica. Conhece a exibição e construção autorais em Garrett, recorda, em *A Memória das Palavras* (Ferreira, 1979: 14-15), a marginalidade deambulante e genial de Gomes Leal, poeta venerado pela pequena burguesia republicana que também o estimulou, ainda jovem, a escrever os primeiros poemas. Mas mais interessante será ver o que Gomes Ferreira fez dessa herança. Se o filio sem esforço na descendência da ironia romântica é porque não esqueço a conexão histórica em que Maria de Lourdes Ferraz situa este conceito:

⁶³ Apenas dois anos antes do ensaio de José Gomes Ferreira, David Mourão-Ferreira escreveu «A poesia confidencial das *Folhas Caídas*», inserido em *Hospital das Letras* ([1981]: 57-66). A essa leitura crítica dedica Gustavo Rubim (2003: 15-23) um interessante estudo em que salienta a viragem interpretativa a que Mourão-Ferreira deu origem nos estudos garrettianos. Focando a *dispositio* codificada do livro, Mourão-Ferreira é capaz, segundo Rubim, de ler a sua aparência de espontaneidade desordenada, a «unidade do livro enquanto *construção da referência*, a unidade que só se obtém pela exposição na confidência de uma estratégia da confidencialidade» (*idem*: 16; *itálico do texto*). Curiosa coincidência entre Gomes Ferreira e Mourão-Ferreira, ao privilegiarem ambos a organização pensada e a respectiva legibilidade do livro. E, no entanto, ao contrário do que sucede com os ensaios de António José Saraiva, R. A. Lawton e Jacinto do Prado Coelho, Gustavo Rubim omite por completo o prefácio de Gomes Ferreira que veio a ser recolhido em *Gaveta de Nuvens* (1980b: 35-83).

Da ironia romântica, como princípio dialéctico na busca absoluta do eu, ficará, como experiência literária com desenvolvimento subsequente, o exercício de dispersão da subjectividade que caracterizará não só alguma literatura do fim de século, como muita da literatura do chamado modernismo. (1997: 249)

É justamente na sequência da «dispersão da subjectividade» (*idem. ibidem*) modernista que compreendo as manifestações da figura de autor em Gomes Ferreira, construída por uma voz excêntrica e pelo desdobramento do auto-retrato em duplos vários, pela composição como irrealdade quotidiana do espaço urbano de deambulação e pela concepção pessoal do tempo histórico. Quero com isto dizer que, além da voz e da imagem autorais, a subjectividade dispersiva determina, nesta obra, a representação do real e da história e os esquemas de referencialidade que estudarei nos capítulos 3. e 4.

Gostava, entretanto, de não deixar cair o conceito de *continuum* romântico a atravessar a literatura portuguesa dos séculos XIX e XX. Joaquim Manuel Magalhães sustenta, aliás, a ideia de que o romantismo funciona na poesia portuguesa como uma «categoria estética continuamente presente» (1981: 290) e um «eco endémico» (*idem.* 291) pelo século XX dentro, apesar de ter tido, entre nós, uma manifestação histórico-literária desinteressante e uma especificidade nacional diminuta (*idem.* 290-291). Nesta perspectiva, o romantismo equivale a uma técnica poética e prosódica particular que dá exuberância discursiva e que se concretiza na diversidade das suas estratégias verbais e formas poéticas, na re-invenção da coloquialidade e, claro, na (auto-)ironia. O romantismo apresenta-se, pois, na oscilação entre duas orientações: por um lado, o desequilíbrio da sensibilidade, da emoção, e do sonho que governam a apreensão da realidade; por outro, o equilíbrio em que a realidade é a plataforma de resistência que organiza intuições de uma realidade extra-sensorial.

São estes, em suma, os traços opostos ao positivismo e que, por mais estranho que pareça, prolongam o *ethos* romântico em reacções anti-românticas como o modernismo. Diverso do «romantismo declarativo, da demagogia profética, da retórica enlouquecida»,

persiste, segundo J. M. Magalhães (1981: 292), um *continuum* romântico em Cesário, Nobre e Pessanha; Pascoaes, Pessoa e Nemésio; Carlos de Oliveira, Sena, Cesariny e Eugénio de Andrade, Ruy Belo e Herberto Helder. Todos eles são endemicamente românticos, pela justa razão de terem organizado verbalmente o sentimento, sem fazerem a extravasão sentimentalizada e confessional da subjectividade (*idem*: 291).

Ora, o poeta militante é dos que digeram o século XIX, participando também nesse elo histórico do romantismo, e que vêm depois de Pessoa, autor que só reactivamente se torna para ele numa sombra referencial. Jorge de Sena não hesita em inclui-lo entre os «modernistas» (Sena, 1977a: 65), ao lado de Vitorino Nemésio, António Pedro e Casais Monteiro. A tal alinhamento não obsta o facto de ele ser ideologicamente identificado com o «esquerdismo» (*idem*: 66) (leia-se marxismo) e de provir de «um misto de ultra-romantismo e da ironia dos fantasistas europeus dos anos 20» (*idem: ibidem*), que o mesmo é dizer, do expressionismo. Não deixa de ser curioso que, em diversos artigos, exclusiva ou parcialmente dedicados à *presença*, Jorge de Sena reitere a oposição nítida entre Régio e Pessoa, negando ao primeiro a pertença ao modernismo, e, em contrapartida, nunca esqueça o trilha modernista do poeta militante. No seu entender, há «uma emoção que o modernismo libertou» (Sena, [1988]: 79) neste

[...] poeta vindo [...] dos ecos do «saudosismo», e que encontrará, numa linguagem paralela à de Álvaro de Campos permitindo-lhe realizar[,] num novo expressionismo à Brandão, da melhor poesia sentimentalmente panfletária, sonho sem forma do «neo-realismo» que o aclamou. (*idem*: 79-80)

Se eu quisesse clarificar esta nota um tanto ou quanto densa — e de que José Gomes Ferreira retira uma curta citação para *A Memória das Palavras* (Ferreira, 1979: 158) —, direi o seguinte: José Gomes Ferreira digere a poesia oitocentista (primeiro, João de Deus e António Nobre, e, depois, Gomes Leal, Guerra Junqueiro, Teixeira de Pascoaes) que determina os seus primeiros livros; re-estreia-se à entrada dos anos 30 e atravessa a década a receber os

estímulos artísticos modernistas que intersecta com a alucinação, o remorso e o grotesco brandonianos. Ainda *a salvo* do confronto directo com Pessoa, que o próprio diz não ter conhecido a fundo à data dessa metamorfose (*idem*: 158)⁶⁴, o autor de «Viver sempre também cansa» trabalhará, a partir de então, a singularidade de uma *estética do grito*, a repercutir-se em todo o seu inconfundível projecto autobiográfico.

Em vez de reproduzir o mundo, pretende reagir «poeticamente diante da vida» (*idem*: 162), manejando a emoção, entre a grandiloquência discursiva, a ironia sarcástica e a despersonalização dramática de si. Além disso, quer dilatar «a *matéria cantável*» (*idem*: 157; itálico do texto) do mundo, atento às coisas miúdas e anódinas do quotidiano cujos mecanismos reprodutivos desconstrói e a que acrescenta um *excedente alternativo* pela metáfora transfiguradora. Esta é a vocação do «*Poeta Militante* (militante da poesia total)» (*idem*: *ibidem*; itálico do texto) porque, antes de mais, se entende como artífice poético⁶⁵, cujo empenho inclui a dimensão social e cívica e não o contrário. Subvertida a ideia habitualmente atribuída à militância poética, só um olhar desprevenido poderá associar José Gomes Ferreira à ingénua e ufana propagação de mensagens ideológicas.

Na poesia e na prosa, o sonho revolucionário corre sempre a par da solidão existencial e do visionarismo cósmico, do realismo caricatural e de um *chiaroscuro* de imagens (muitas delas provindas dos mestres tutelares, de Gomes Leal a Raul Brandão e a Teixeira de Pascoaes) a que não faltam, lembra Luís Adriano Carlos (2000: 18), a nebulosa, o luar e as sombras, os punhais, as lágrimas e a morte, mas também fantasmas e esqueletos, o musgo, os pobres e, claro, o remorso. Com essas imagens se faz uma reiterada indagação introspectiva, consciente dos materiais (diários e papéis soltos) que compõem e disseminam aquele que diz *eu*,

⁶⁴ Na nota 11 de *A Memória das Palavras*, o *eu*-autor dá-nos conta das suas leituras dos de *Orpheu*, no início dos anos 20: «De Fernando Pessoa, além do soneto publicado na *Ressurreição* [revista de que Gomes Ferreira foi director: 1918-1919], conhecia, de cópia à máquina, os sonetos da série «Passos da Cruz»; e de Mário de Sá-Carneiro li, em 1922 ou 1923, a *Dispersão*, *Princípio*, *A Confissão de Lúcio* e *Céu em Fogo*. Da geração do *Orpheu* também encontro na estante *Mais Alto* (1917), *Ánfora* (1918) e o belo livro *A Lenda do Rei Boneco* (1918), todos de Pedro Meneses. (Nota da 1ª. edição).» (Ferreira, 1979: 193).

⁶⁵ Tratarei desta auto-imagem operária do poeta no ponto 3.4.1.

mas também encenada por uma voz que se procura e vê cindida e sozinha, no meio dos outros e das suas dores.

Para a referida mutação dos anos 30, é indispensável saber que, desde os finais da década anterior, José Gomes Ferreira recebeu os tais estímulos modernistas de que falei atrás, fossem eles da literatura, do cinema ou das artes plásticas e gráficas⁶⁶. Curiosamente, vários autores convergem hoje na ideia de que os nossos anos 30 absorveram a mensagem modernista sobretudo pela via plástica e gráfica (caso de Hestnes Ferreira, org., 2000: 11, na introdução ao catálogo *José Gomes Ferreira. Operário das Palavras*). Não admira, pois, que o nexo forte de Gomes Ferreira com o modernismo e, em particular, com a *presença* passe menos pela expressão literária e doutrinária do que pela vertente plástica. Para compreender o visionarismo surrealizante e o realismo caricatural de Gomes Ferreira, Mário Dionísio (1983: VI) e Luís Adriano Carlos (2000: 18-19) encontram um elo forte de ligação no pintor Júlio, notoriamente marcado pelo expressionismo alemão do pós-1918 e pelo imaginário onírico de Marc Chagall. Basta ler o capítulo X de *A Memória das Palavras* para nos apercebermos da verdadeira imersão de Gomes Ferreira no modernismo artístico, após o seu regresso da Noruega. Teve convívio íntimo e participou em projectos (sobretudo em torno do cinema, em revistas e filmes) com inúmeros cinéfilos, arquitectos, pintores, escultores e gráficos, como o seu compadre Bernardo Marques, destacada figura dessa efervescência do modernismo que António Ferro soube estimular e consagrar em favor da *política do espírito* salazarista.

Não é, por isso, ocasional que Gastão Cruz situe José Gomes Ferreira entre os poetas pós-Pessoa que fizeram a «*revolta do significantes*» (Cruz, 1999a: 39; *itálico do texto*), nos meados dos anos 40; segundo este crítico, ao menosprezar as obras de juventude, *Lírios do Monte* (1918) e *Longe* (1921), José Gomes Ferreira

⁶⁶ Há que acrescentar, evidentemente, a música que determinou a educação de José Gomes Ferreira, na adolescência e juventude. Segundo *A Memória das Palavras*, desde cedo manifestou receptividade às tendências mais modernas da música, salientando-se, nas suas preferências compositores como Debussy e Ravel (Ferreira, 1979: 36). Um dos aspectos mais interessantes desse facto, é, como já sublinhei na nota 20 deste capítulo, a relevância de Debussy na adopção das famosas ‘epígrafes’, a encimar os poemas.

[a]travessa, incólume e quase silencioso, a crise das décadas de 20 e 30, estabelecendo, depois, um contacto fecundo com a temática do neo-realismo e, praticando, do ponto de vista das imagens, uma mobilidade que, nada ou pouco tendo que ver com o surrealismo, o coloca, não obstante, na posição de pioneiro de síntese do neo-realismo com as tendências mais amplamente renovadoras dos fins da década de 40 [...] (*idem*: 37)

Com uma tal análise se refaz a temporalidade múltipla de um autor nascido em 1900 mas cujo fulcro de publicação acontece tardiamente, quando a poética da heteronímia pessoana já está a ser divulgada e a ser tornada respirável desde a *presença*. Ao lado de Alexandre O'Neill, Sophia de Mello Breyner, Carlos de Oliveira, Eugénio de Andrade, Jorge de Sena, Mário Cesariny, Ramos Rosa, Raul de Carvalho ou Egito Gonçalves (*idem*: *ibidem*), também Gomes Ferreira entende que a linguagem, nos termos usados por Gastão Cruz, é «autónoma, produtora da realidade e não veículo dela» (Cruz, 1999b: 17) e, como tal, valoriza os temas da poesia, da linguagem e, acrescento eu, da autobiografia.

Ao fim deste eixo histórico-literário entre o romantismo e a modernidade pós-Pessoa, faz ainda mais sentido acompanhar Manuel Gusmão (1997: 193), quando inclui José Gomes Ferreira entre quase os mesmos nomes enunciados pelo autor de *A Poesia Portuguesa Hoje*: entre os que, afinal, absorveram e tiveram de se demarcar de Fernando Pessoa. Falando de Vitorino Nemésio, José Gomes Ferreira, Ruy Cinatti, Jorge de Sena, Sophia de Mello Breyner, Carlos de Oliveira, Eugénio de Andrade e Mário Cesariny (*idem*: *ibidem*), Gusmão concretiza algumas vias desse processo simultâneo de individuação que decorre até meados da década de 50:

Estes poetas assimilaram e de várias maneiras responderam, directa ou indirectamente, a Pessoa, no processo de construção das suas identidades poéticas. [...] Os [referidos] poetas [...] podem contrapor à poética do fingimento uma poética do «testemunho», como expressamente o faz Jorge de Sena, e como a podemos encontrar de formas muito diferenciadas em vários dos outros; podem integrar a diversidade das posições-sujeito sem repetir a heteronímia, ou assumir uma dimensão autobiográfica mais ou menos auto-irónica; mas respiram

o ar livre da invenção poética, e são claramente conscientes dos seus procedimentos. (*idem: ibidem*)

A «dimensão autobiográfica mais ou menos auto-irónica» (*idem: ibidem*) adequa-se, na perfeição, a José Gomes Ferreira, ainda que, como mostrarei adiante, ela se deva ao diálogo não apenas com o colosso pessoano mas também, e até mais cedo, com o legado brandoniano. No âmbito de um vasto projecto autobiográfico, este *eu* atribui a si o papel de testemunha do século XX e para isso concorrem os efeitos parateatrais da voz e a apropriação paródica do modo panfletário, como precisa Manuel Gusmão num outro ensaio seu (1999a: 161).

Ver na construção irónica da figura de autor a consequência do legado modernista não é, espantosamente, um motivo de consenso pacífico entre a crítica que se pronunciou sobre José Gomes Ferreira. Dou o exemplo de Fernando Guimarães, segundo o qual José Gomes Ferreira traz ao neo-realismo a força do imaginário, numa «movimentação verbal» (Guimarães, 1999: 99) próxima do surrealismo, «embora não raro se prenda a uma intenção alegorizante no modo como se mostra especialmente interessado em confrontar o *eu* — um eu lírico, de alor um pouco anarquista — com a realidade que o cerca ou com o seu enraizamento social» (*idem: ibidem*)⁶⁷. Em seguida, vem o confronto do poeta militante com Pessoa e, nessa altura, Fernando Guimarães reconhece no primeiro uma descabida marca esporádica de auto-ironia e de fingimento autorais:

Mas este ocasional *fingimento* — ao contrário do que acontece em Fernando Pessoa — é ainda uma forma [de o] poeta-autor se assumir como tal no poema, através de um jogo que se desenvolve dramaticamente entre os poderes da imaginação ou do sonho, revelados pelas «palavras sem âncoras», e os de uma visível paixão ideológica ou de empenhamento que também está presente na poesia de José Gomes Ferreira. (*idem: ibidem*, *itálico do texto*)

⁶⁷ A marca retórica da alegoria, assinalada por Fernando Guimarães (1999: 99), é, sem dúvida, muito relevante em José Gomes Ferreira, pelo que a retomarei nos pontos 3.4.1. e 4.3.2.

Pela sua natural incompatibilidade com o conceito impessoalizado da poesia, Gomes Ferreira é aqui só parcialmente aceite entre os que conseguem a objectivação modernista da linguagem. Graças ao que entende ser um «ocasional *fingimento*» (*idem. ibidem*), Fernando Guimarães salva-o, entretanto, de um certo interregno da modernidade com que identifica a poesia neo-realista dos anos 40⁶⁸.

Em contraste, Manuel Gusmão (1997: 193) não hesita em ler José Gomes Ferreira no quadro do panorama da modernidade pós-pessoana, certamente porque defende que há mais mundo para lá do desaparecimento ilocutório do poeta face à linguagem e da radical introversão autotélica e anónima do texto. Por isso também, apesar das diferenças que as separam, Gusmão não se coíbe de mostrar em paralelo a poética seniana do testemunho e a elaboração autobiográfica (presumivelmente) de José Gomes Ferreira. A aproximação deve-se, como atrás citei, ao facto de ambos superarem o fingimento heteronímico de Pessoa, sem perderem de vista a linguagem como único operador de mediação entre o sujeito e o mundo⁶⁹.

No caso de Gomes Ferreira, a alterização da figura de autor ocorre dentro do projecto autobiográfico, ao arrepio de qualquer ímpeto confessional ou expressivista. É muito relevante, a este propósito que, no fim da *aventura poética*, relatada em *A Memória das Palavras*, acabe o desajuste do poeta-aprendiz consigo mesmo. Publicados os livros *Poesia-I* (1948) e *Poesia-II* (1950), factos que encerram aquela narrativa, anuncia-se uma nova etapa em que já não

⁶⁸ Não aprofundo a questão discutível, que Fernando Guimarães levanta (1999: 98-99), acerca da não pertença dos neo-realistas, na década de 40, à modernidade literária. Entretanto, parece-me simplificadora a proposta de ver Gomes Ferreira como expoente de uma «nova orientação» (*idem*: 99) que, entre o final dos anos 40 e o início dos anos 50, leva alguns neo-realistas, entre eles uma segunda geração (Egito Gonçalves, Luís Veiga Leitão, Alexandre Pinheiro Torres, António Reis), a «procura[re]m trazer para o Neo-Realismo uma certa autonomia da linguagem» (*idem. ibidem*). Se é verdade que José Gomes Ferreira só publica *Poesia-I* em 1948, a sua familiaridade modernista vem mais detrás, como tentei mostrar até agora.

⁶⁹ Os estudos de Jorge Fazenda Lourenço (1998) e Luís Adriano Carlos (1999) revelam-se muito úteis para compreender a individuação moderna de Jorge de Sena que passa pela figura de autor e pela concepção do poema como objecto e testemunho verbal. Na leitura de Fazenda Lourenço, Sena consegue-o figurando o poeta enquanto fala dirigida ao mundo, alterizando a voz poética nas vozes de outros que cita, traduz ou refere, até ser uma espécie de palimpsesto onde habitam o fluxo da história e uma vívida tradição literária e artística. O exercício da *ecfrasis* e da intertextualidade camonianiana, a contaminação de géneros e o culto de formas tradicionais exemplificam, em Jorge de Sena, o exercício dialógico de se biografar com o mundo, incorporando também a matéria autobiográfica (*idem*: 271-304).

é um simples desejo a ideia de «fundir os seres poético e social no acordo de uma Voz única que contivesse todas as separações entre o *eu* e o *mim*, e as implicações dialécticas do choque da Poesia com a Vida» (Ferreira, 1979: 83; itálicos do texto). É essa a definição pessoal de um *eu* que fala de si «como de um estranho» (*idem*: 146) e sabe ser sempre *outro* pelo hiato que o separa das palavras que o dizem.

Nos dois últimos capítulos destas memórias, aumentam naturalmente os enunciados metapoéticos, tão lúcidos na identificação da particularidade histórica e literária do poeta à entrada dos anos 30. Não ignora ele que a estadia norueguesa lhe deu margem para que fossem seus os passos, «alheio[s] à *Presença* e à sombra devoradora e avassaladora de Fernando Pessoa» (Ferreira, 1962a: 31), conforme diz numa entrevista à *Gazeta Musical e de Todas as Artes*, em Março de 1962, também referida em *A Memória das Palavras* (Ferreira, 1979: 162). A publicação de «Viver sempre também cansa» (1931) na *presença* ficou, em grande parte, a dever-se à amizade de Carlos Queiroz — assim o relata naquelas memórias (*idem*: 149-150) — e confirma também o quanto esta revista foi um espaço de confluência plural de muitos escritores e artistas plásticos, ao longo dos seus inusitados treze anos de duração.

Não é à toa que, a seguir às circunstâncias de publicação na *presença*, o *eu* de *A Memória das Palavras* se demarca da etiqueta presencista não por uma dissensão poética mas antes por divergência política e filosófica. Por esse motivo introduz uma nota onde assinala a coincidência temporal entre a sua entrada no âmbito da «‘poesia modernista’» (*idem*: 150, assim destacada pelas aspas) e a adesão a um marxismo nada atreito a determinismos positivistas que moldarão, em larga escala, o neo-realismo. Podendo explicar-se como subtileza anti-censória, a seguinte perífrase diz muito acerca do modo marxista de Gomes Ferreira pensar a política e a arte, a que não falta o boleio irónico do itálico e da reviravolta sintáctica na oração concessiva final:

[...] após anos de meditações e leituras sérias, esfulinhado o espírito de cinzas de superstições desfeitas, aceitava *como semelhantes a verdades* hipóteses filosóficas que me rasgavam uma visão dialéctica do mundo e me inocularam o cepticismo

paciente de não esperar por transformações milagrosas, embora, depois da Revolução Atômica, considere inevitável a instauração do socialismo na Terra dentro de algumas centenas de anos. (*idem. ibidem*; itálico do texto)

A década de 30 será, pois, o tempo de amadurecimento do poeta que começa a encontrar autonomia pela absorção do modernismo, concebendo o sujeito deste movimento como «bloco do poeta com o homem» (*idem. ibidem*). Nessa altura, já a superfície verbal dos seus poemas (sempre a simularem a força dramatizada de uma voz) lhe permite «gritar a linguagem não dividida do homem-eu-mesmo-de-carne-e-sonho-completo» (*idem.* 100). Não se trata de querer ser sincero ou de dar por transparente o autor empírico no *eu* do texto. Em Gomes Ferreira, manifesta-se, sim, o impulso da militância poética que inclui a responsabilidade ética e que vê na experiência da linguagem o modo de multiplicar e alterar as faces e as tonalidades do sujeito.

Feito o reconhecimento do arco histórico-literário que tenho vindo a seguir, no presente capítulo, revela-se, então, profícua e flexível a etiqueta periodológica da modernidade pós-Pessoa. Ajuda-me ela a compreender com mais rigor a maturação literária de José Gomes Ferreira com a publicação de *Poesia-I* (1948). Se, por um lado, o conceito me permite associar o poeta a uma linhagem literária ocidental (a modernidade), inaugurada pelo romantismo e que evoluiu em descontinuidade e determinada pela consciência crítica de si mesma, por outro, ele leva-me a atender às particularidades do contexto português e à historicidade da obra em estudo, na diversidade das suas matrizes, apropriações e mutações.

Sendo assim, quando situo José Gomes Ferreira na modernidade pós-Pessoa, alargo o meu campo de visão até ao século XIX (nomeadamente até Garrett e Cesário) e, por consequência, não atribuo a Fernando Pessoa um monopólio fundador — prova do contrário é o desencontro de Pessoa na década de 20, quando a «Aventura Poética» (Ferreira, 1979: 11) de José Gomes Ferreira passava sobretudo pela demarcação do neo-romantismo simbolista e saudosista e pela absorção crítica do mestre Raul Brandão. Em todo o caso, Pessoa constitui

um meridiano inescapável da literatura portuguesa contemporânea que apresenta, na constelação heteronímica, as cambiantes pós-simbolistas e vanguardistas e o legado de um certo romantismo, com notória pulsão disruptiva e auto-reflexiva (Sena, 1977b: 17-33). A lucidez crítica de *A Memória das Palavras* ilustra, de resto, na primeira pessoa o desenho constelar do nosso campo literário nas décadas de 20-40: o caminho de pós-simbolista de Gomes Ferreira, percorrido na margem do modernismo órfico; as falhas e os avanços no conhecimento de Pessoa; e o começo da superação dos fundadores do modernismo, na forma própria de José Gomes Ferreira exercitar o verso livre e de entender a linguagem poética como produtora da realidade⁷⁰.

Com base na referência da modernidade pós-Pessoa, faz ainda mais sentido a junção do fingimento ao projecto autobiográfico de José Gomes Ferreira, engenhosamente assumida na entrevista, já citada, de 1962:

[...] nunca pretendi pôr a poesia ao serviço de qualquer coisa, *mas ligá-la a mim num bloco inseparável*. Identificar o poeta com o homem. E não um homem qualquer, entidade abstracta, mas este que está aqui na sua frente. Eu. Em carne viva. Por inteiro. Sem fronteiras. Com todas as minhas lutas, as minhas dúvidas, as minhas esperanças, as minhas audácias, as minhas ilusões de heroísmo, as minhas covardias, os meus recuos, os meus remorsos. E principalmente sem mentiras estratégicas de conveniência literária. (Ferreira, 1962a: 31; itálico do texto)

Não é o homem que se projecta no poeta mas o homem que se experimenta e faz de palavras (herdeiro do homem-poeta modernista) e assim se transmuta num organismo linguístico, inventor de formas de vida humana a partir do sujeito enunciador e biográfico.

O poeta militante está, pois, receptivo aos outros de si (e ao mundo, por seu intermédio, como veremos adiante), ao usar uma voz ventríloqua que, em sessão ininterrupta,

⁷⁰ A afirmação desenvolta e amadurecida da poesia e da prosa nos nossos anos 40-50, de que Gomes Ferreira faz parte, não invalida dois dados correlatos: a persistência da matriz modernista, entre a tradição e a ruptura, e o entendimento do modernismo como megaperíodo literário (Aguíar e Silva, 1984: 426-427) que, dos anos 10 aos 60, foi evoluindo, em polifonia tensa, com diversas vozes, grupos e movimentos, em regra organizados à volta de revistas e outros projectos editoriais (Martinho, 2004: 331-341)

se mostra a montar, a encenar e a interpretar o seu auto-retrato de autor. Autor, encenador, actor, diria Carlos de Oliveira (1979b: 163). Ocupa uma posição de sujeito sempre em devir, que pensa e teatraliza a cena da escrita autobiográfica. Dito nos termos de Louis Marin, entra no jogo da *autobiothanatografia* (1981: 36-45) onde alguém faz sua a linguagem, com o mais universal dos pronomes pessoais (*eu*), e com ele ocupa o lugar daquele que já não pode ser recuperado no presente enunciativo, a não ser pela manipulação ficcionada do tempo e da escrita.

É justamente por este simulacro de linguagem que não diz a verdade mas diz que a diz, desdizendo-se em constantes efeitos de palinódia e auto-ironia, que devemos pensar a escrita de Gomes Ferreira, na zona híbrida entre a ficção e a factualidade, entre a invenção e o testemunho. Aí reside o potencial mais desafiante da escrita-como-organismo que Gomes Ferreira foi sucessivamente reiterando desde a nota autoral de *Poesia-I*. Entre os muitos textos que, na sua poesia e na sua prosa, exploram aquela metáfora seminal, talvez nenhum como o primeiro fragmento e *incipit* de *Imitação dos Dias* (1966) dê forma e voz a esse ser vivo de palavras, ironicamente vígil, que é a sua obra autobiográfica. Senão leiamos:

*Escrevam aqui a data que quiserem. Por
exemplo: 9 de Janeiro de 2467... Sonho
viver até lá..*

Domingo opaco. A chuva tamborila com dedos de violência branda no quadrado cinzento da janela...

E, de súbito, acode-me este desejo (que, na realidade, trazia há anos na cabeça): inventar um Diário à vista do público. Falso, mentiroso, impostor — verdadeiro, em suma.

Um livro sabiamente doseado de sombra e luz, com serpentes e andorinhas, confissões abertas (mas prudentes), escândalos (afinal comedidos), aqui o inevitável fio de fonte lírica, mais adiante duas ou três brutalidades de rasgar céus. Sem falar nas mentirolas habituais, dispostas com engenho de grosseria subtil, para que me engrandecam perante a posteridade (que nunca me lerá).

[...]

Em resumo: a comédia necessária para fabricar este espectáculo de algumas centenas de páginas em que tenciono reunir os mil anseios desfeitos na papelada amarelecida das pastas e o rebotalho antigo das gavetas. E até muitas folhas de cadernos íntimos, convenientemente mascaradas de simulações da Verdade — que parece sempre mais verdadeira quando mentida e inverídica...

Assim será — garanto — o Diário que vou encetar agora mesmo neste domingo de chuva miudinha...

(Qual chuva miudinha!, qual domingo! É quinta-feira e cai um sol medíocre de amadurecer peras.) (Ferreira, 1970: 9-10)

Fazendo jus ao subtítulo do livro (*Diário Inventado*), o molde diarístico é reinventado desde o fragmento inaugural do livro que leva à prática um assumido exercício parateatral, autodefinido como a «comédia necessária para fabricar este espectáculo de algumas centenas de páginas» (*idem*: 10), oriundas de «muitas folhas de cadernos íntimos» (*idem. ibidem*) e da «papelada amarelecida das pastas e o rebotalho antigo das gavetas» (*idem. ibidem*). E, de novo, temos a referência às camadas de textos e de tempo que põem de pé o edifício de uma obra. É dessa matéria-prima que se faz o «Diário à vista do público» (*idem*: 9) onde o fingimento diz uma verdade, mesmo se construída.

Flexível como é esta prestação discursiva, a que não faltam os parênteses e as notas em itálico a abrir o fragmento, assinalando níveis temporais e discursivos vários, pode ela simular o diálogo tenso de alguém consigo mesmo, a desmultiplicar-se e a contradizer-se para não esquecer nenhuma das suas faces. Direi de outra maneira: já que não existe uma enunciação definitiva e total, resta ao *eu* adoptar a posição de exotopia irónica em relação a si próprio⁷¹.

⁷¹ Adapto o conceito de exotopia que Mikhaïl Bakhtine perfilhou para os estudos da literatura e da cultura. Consistindo numa «compreensão ativa de tudo quanto é outro e alheio» (1992: 368), essa metodologia corresponde ao modelo de conhecimento da modernidade segundo o qual o sujeito que conhece o mundo se observa e pensa a si mesmo nesse acto, participando na formação histórica dos sentidos humanos. Para Bakhtine, só assim os estudos culturais e literários podem dar conta da «grande temporalidade» (*idem*: 364; itálico do texto) que enforma as obras e as dá sempre em aberto pela possibilidade de serem lidas e de ganharem novos sentidos. Por conseguinte, o «importante no ato de compreensão é a *exotopia* do compreendente no tempo, no espaço, na cultura, a respeito do que ele quer compreender. O mesmo não ocorre com o simples *aspecto externo* do homem, que este não pode ver nem pensar em sua totalidade, e não há espelho, nem fotografia que possa ajudá-lo; seu aspecto externo, apenas o *outro* pode captá-lo e compreendê-lo, em virtude de sua exotopia e do fato de ser *outro*.» (*idem*: 368; itálicos do texto).

Graças a esse descentramento narcísico e enunciativo, o diarista inventa, logo no espaço convencional da data, o simulacro de interlocutores e de uma posteridade de leitura, por certo compensatórios da sua solidão presente.

Nada devemos estranhar esta enunciação ventríloqua, até porque um diário se alimenta e cresce a partir da sua própria leitura, do seu comentário e correcção sucessivos, de fragmento para fragmento. Como o comprova toda a *Imitação dos Dias*, o fragmento diarístico revela-se um excelente instrumento de trabalho e pensamento, para inventar os dias e o mundo chamado real e, igualmente, para expandir o território do nome, do rosto e da voz do autor, construídos e desvendados no acto de escrever.

O desmentido do último parênteses deste trecho encena, sem tirar nem pôr, o diferimento da palavra em relação ao mundo. Escusado será reconhecer que a experiência linguística é irreduzível ao *eu*-autor cujo nome designa a possibilidade da experiência da leitura e o «agente na linguagem que já não está no texto que lemos, lá onde nós entretanto ‘vemos’ uma *impressão* ou inscrição que nos marca» (Gusmão, 2000: 278; *italico do texto*). No entanto, por saber que o seu futuro é o leitor, o diarista presentifica-se num rasto de palavras, num pedido de interactividade com o lugar ulterior onde pode estar um leitor: «*Escrevam aqui a data que quiserem. Por exemplo: 9 de Janeiro de 2467... Sonho viver até lá.*» (Ferreira, 1970: 9). Para contradição do que há de melancolicamente precário na linguagem, esta assume, nessa primeira nota em *italico*, o augúrio utópico de ampliar e mudar a vida, a começar pela figura de palavras que é o *eu*-autor; tal como podemos ler na entrevista à *Gazeta Musical e de Todas as Artes*, de 1962: «Eu. Em carne viva. Por inteiro. Sem fronteiras.» (Ferreira, 1962a: 31). No reverso desta imagem ufana e expansiva está a face sombria de um *Ecce Homo*, do homem-*eu*-poeta: dolorido («Em carne viva»), exemplar («Por inteiro»), herói e mártir que a si mesmo se resgata pela lucidez da ironia, sempre à beira de se dissolver e disseminar («Sem fronteiras»).

2. 4.

**Entre a voz exígua
e a matéria dialógica das palavras**

A solidão aracnídea e o sonho da coralidade

A maturação literária de José Gomes Ferreira tem no encontro com os neo-realistas um novo e decisivo impulso. Mais velho do que as vozes do *Novo Cancioneiro*, cuja colecção poética (publicada entre 1941 e 1944⁷²) acaba por não integrar, apesar de convidado para tal, é nos seus jovens animadores que o poeta encontra incentivo para publicar de novo um livro, em 1948. Antes disso, foi entre eles que a sua *aventura poética* alcançou plenitude, embora se possa dizer que os antecede e até supera, quando ajustou a voz ao remorso existencial e à denúncia dos tempos de opressão e guerra, de Guernica a Hiroxima. Ao lado deles deu expressão à vontade de aderir à causa dos outros e de, aí mesmo, duvidar da poesia útil, sobretudo da que não resiste ao humanitarismo, de lágrimas fáceis e bons sentimentos. Prova dessa lucidez desassossegada e melancólica são *Diário dos Dias Cruéis* (1939) ou *Lágrimas Trocadas* (1956), depois incluídos em *Poesia-II* (1950) e *Poesia-V* (1973), respectivamente. Transcrevo um passo desta última série (poema XX) que amplifica, para uma escala planetária, a solidão exasperada do sujeito diante do irmão morto, evocada no fim do capítulo III de *A Memória das Palavras* (Ferreira, 1979: 38):

Não choro.
 Eu
 para aqui escondido no século XX,
 enviado especial do Pesadelo a mim mesmo,
 sozinho,
 vigilante,
 vejam:
 Testemunha de olhos secos.

⁷² Trata-se de uma colecção de dez títulos de poesia, editada em Coimbra. A saber: *Terra* (1941), de Fernando Namora; *Poemas* (1941), de Mário Dionísio; *Sol de Agosto* (1941), de João José Cochofel; *Aviso à Navegação* (1941), de Joaquim Namorado; *Os Poemas* (1941), de Álvaro Feijó; *Planície* (1941), de Manuel da Fonseca; *Turismo* (1942), de Carlos de Oliveira; *Passagem de Nível* (1942), de Sidónio Muralha; *Ilha de Nome Santo* (1942), de Francisco José Tenreiro; e *Voz Que Escuta* (1944), de Políbio Gomes dos Santos. Sobre esta colecção, vd. Alexandre Pinheiro Torres (org., 1989: 9-85).

Eu
no cais do tempo,
os dedos dissolvidos,
bocas de pedras trituradas,
a minha missão é o frio
contra a sedição das lágrimas. (Ferreira, 1998a: 28)

Tal como o afirmaram Edmundo de Bettencourt (in Câmara, 1996: 61) e Casais Monteiro (1995: 24), é na afinidade ideológica e na atmosfera de grupo dos neo-realistas que o poeta encontra a sua medida plena e individual da modernidade. Por isso, também segundo *A Memória das Palavras*, o grande fruto desse encontro foi a coincidência da sua «desesperança viril» (Ferreira, 1979:181) com «ideias, teorias, companheiros e palavras empurradas por milhões de bocas a incitarem-[no] a ser mais pessoal pelo alheamento das [su]as pequeninas mágoas de ilha deserta» (*idem: ibidem*). Nesta formulação se reitera, uma vez mais, a importância da palavra na relação com o mundo. Acontece que muitos poemas onde ensaia a *sympatheia*, o movimento de sair de si e de ter «os gritos dos outros pegados na [su]a boca de espanto» (Ferreira, 1983a: 86), redundam na consciência de que isso é só um ardil para parecer maior do que a sua «*Musa da Voz Simple*» (Ferreira, 1983b: 11; *italico do texto*). Pelo meio fica à mostra a fractura interior. Ainda que não quebre a vontade de protesto e sedição, sabe e fala da solidão das palavras que não conseguem dizer e colar-se às coisas do mundo e que o impedem de integrar um grito plural. Como no poema V de *Província* (1945):

Grito!
Mas as pedras dormem, dormem
no vale anoitecido
onde paira o Silêncio antes do Homem
— e dos búzios encostados ao ouvido. (*idem*: 11-12)

Em sentido idêntico, o segundo fragmento de *Imitação dos Dias*, que completa, na forma de uma ressalva, o *incipit* do livro, revela não apenas a contradição de publicitar num diário a intimidade, mas também a hiperconsciência e a falta que assolam a voz que diz *eu*:

*Advertência preliminar a respeito
do infalível «moi baïssable».*

Preparai-vos também para ler o constante e feio «eu» de todos os Diários... Um «eu» que neste caso significa modéstia, pois só forçado escondo a vaidade de pensar que me enfureço, sofro e sinto por muita gente.

Mas que sei eu das fronteiras entre mim e os outros, nesta indecisão de mal definir o que se passa no meu quintal de névoa?

Aturai portanto com resignação *le moi baïssable* difundido nestas páginas... Odioso principalmente para mim que gostaria de FALAR com nitidez EM NOME DO MUNDO e *não apenas em meu nome exíguo* — para aqui acachapado atrás do disfarce destas pequeninas verdades de aparência privada que me gelam com a sua estreiteza de bolor pessoal e dão às palavras o mau hálito das bocas sarrentas de solidão...

Zé Gomes: para quando o orgulhoso «nós» dos dias completos? (Ferreira, 1970: 10-11; itálicos do texto).

A referência ao *moi baïssable* pascaliano serve para pôr a nu a fronteira que separa o diarista daqueles com quem está solidário e por quem se comove. O odioso de ser *eu* não vem tanto da condenação moral do narcisismo mas da impotência da escrita em que se empenha. Portanto, ao compor um diário em voz alta fica exposta a verdade precária da palavra e a dimensão cenográfica e dramática da literatura que, perante as dores dos outros, só pode ser o «disfarce destas pequeninas verdades de aparência privada» (*idem*: 11). A textura das maiúsculas e dos itálicos e a enunciação desdobrada na interrogativa final são a transposição gráfica dessa crua realidade. E, todavia, ao interpelar-se a si mesmo deixa registado e assumido o sonho («o orgulhoso ‘nós’ dos dias completos», *idem*: 11), não cumprido por causa da dolorosa exiguidade do nome, da pessoa verbal e do registo diarístico (ou lírico, no caso da poesia).

É justamente nesta pantomima de autor que Mário Dionísio encontra motivos para não franquear a entrada de José Gomes Ferreira no círculo neo-realista, apesar de

reconhecer nele um antecedente de relevo para o movimento (Dionísio, 1983: IX). Na sua perspectiva, os paradoxos de Gomes Ferreira são excessivos para ser uma «expressão estética da visão marxista do mundo» (*idem*: XI) — se é que, direi eu, pode existir alguma, a não ser por decreto burocrático, como não poucas vezes sucedeu. Estranho argumento vindo logo do autor de *A Paleta e o Mundo*, que tanto contestou a versão determinista do marxismo e da arte. Em todo o caso, Dionísio não se engana quando distingue a obra de Gomes Ferreira pela diferença do seu conceito de revolução, afastado da visão de Marx e bebido no sofrimento inconformado de Raul Brandão (*idem*: XIII). Por último, ainda seguindo o pensamento de Dionísio, esta obra centra-se num *eu* sôfrego e exíguo, que não sai de si, e numa visão não linear mas tensa, circular e dialéctica do mundo: a «sua poesia não avança — ideologicamente falando —, aprofunda», diz, com acerto, o prefaciador da 2ª. edição de *Poeta Militante* (*idem*: XXI).

Não creio que este seja um argumento suficiente para diminuir o perfil marxista de José Gomes Ferreira, quando ele serve, isso sim, para sublinhar a sua diferença do neo-realismo, analisado com enorme lucidez por Mário Dionísio. A noção da sua singularidade nunca impediu José Gomes Ferreira de ser um cúmplice fraterno, o que, à conversa com Baptista-Bastos, o fará confessar que foi «neo-realista por camaradagem para ser perseguido como eles» (Ferreira, 1978b: VI e VII). Tal facto não o confunde, porém, com aquele movimento, o que ele mesmo reconheceu em *Revolução Necessária*, em consonância declarada com Mário Dionísio (Ferreira, 1975b: 65). Parece-me mais sensato ver a distinção no que o neo-realismo foi e não conseguiu chegar a ser e nas escolhas genológicas e retóricas de José Gomes Ferreira. Em vez de ter escrito romances, onde trouxesse ao drama íntimo das personagens a tensão das classes e o curso da história, preferiu, como escreve Dionísio, encenar autobiograficamente «a dúvida sobre a influência da poesia na acção política dos homens e sua transformação, o irrefreável sentimento da solidão, o desespero ou a mágoa do sem-sentido daquilo mesmo em que mais crê ou quereria crer» (Dionísio, 1983: XI). Daí a sua peculiaridade face à maior parte dos autores que o neo-realismo reuniu e que encontraram não na poesia mas

na narrativa a margem necessária para levarem a cabo a sua leitura marxista do mundo e também, no caso de alguns, o seu apuro artístico. Em termos retóricos, Gomes Ferreira faz o jogo da palinódia que assume o sobressalto de não exprimir o que idealmente gostaria de encarnar, sendo que fazê-lo é já um caminho para esconjurar a falta e procurar uma coralidade a que só a epopeia poderia dar corpo.

No seu estudo sobre a poesia de Carlos de Oliveira, Rosa Maria Martelo (1998) ajuda-nos a compreender a complexidade do neo-realismo e a pensar o lugar *estranho* de José Gomes Ferreira. Sem esconder o tanto que os neo-realistas sacrificaram a função heurística da arte à sua urgência ideológica, Martelo prefere não homogeneizar o movimento, enunciando uma plataforma de objectivos comuns: de um modo ou de outro, todos eles reivindicaram a intervenção imperiosa do escritor e da coisa escrita na sociedade e trabalharam a circunstancialidade discursiva associada ao íntimo e ao quotidiano, não poucas vezes arredia à predição eufórica dos *amanhãs que cantam*. Ligados por projectos editoriais comuns, como a colecção de poesia *Novo Cancioneiro*, «[e]ntre si, as vozes dos poetas [...] não se revelam particularmente comunicantes, e é geralmente mais fácil captar a relação de cada um com a tradição poética do que sentir o que os une, além de serem poetas recortados num mesmo fundo ideológico» (Martelo, 1998: 91)⁷³.

Em consequência, revela-se bastante inviável tentar aferir um qualquer grau de pureza neo-realista: sem maniqueísmos, é preferível observar o movimento na tensão entre uma esfera de necessidades (os traços invariantes que o caracterizam) e um campo de possibilidades mutáveis que o pluralizam no concreto dos textos e dos autores. Nesse entendimento sistémico de posições relativas e em movimento evolutivo, saem favorecidas as possibilidades de diálogo e confronto dos neo-realistas com autores afins e mais velhos, como Armindo Rodrigues ou

⁷³ Devo até acrescentar (na sequência do que apresentei no ponto 1.3.2.) que o debate interno dos anos 50 ilustra, com clareza, como o neo-realismo evoluiu dialecticamente em polémica e que, mesmo sem chegar a uma dissensão insanável ou à vitória clara de uma das facções, não deixou unânime a compreensão da arte e do próprio marxismo (Losa, 1999: 183). Essa tensão nasceu, em grande medida, da diferença entre os ditames de uma certa ortodoxia crítica e as subjectividades individuais de cada criador que, em posição relativa, organizaram o campo literário neo-realista.

José Gomes Ferreira, José Rodrigues Miguéis ou Irene Lisboa. Uma tal metodologia permite igualmente ponderar vários aspectos: a evolução do peso neo-realista no campo literário dos anos 40 e 50; a relação complexa com a matriz modernista⁷⁴; as pontes e as divergências que, em conjunto ou individualmente, se estabeleceram com aqueles que entretanto se distanciaram do movimento (caso de Fernando Namora, Vergílio Ferreira e Eduardo Lourenço) ou com grupos e autores que se norteavam por outras orientações estéticas: os poetas dos *Cadernos de Poesia* (sobretudo Jorge de Sena), os surrealistas e, já na década de 60, a poesia experimental ou o grupo que, a partir de 1963, animou a revista *O Tempo e o Modo*.

No ensaio de Rosa Maria Martelo (1998: 92-93), José Gomes Ferreira aparece nomeado e citado ao lado dos neo-realistas, certamente por ele ter levado bastante longe a problematização reflexiva e irónica da voz poética e de uma arte inscrita na sociedade e na história. A atenção da ensaísta recai naturalmente sobre Carlos de Oliveira e não sobre o *poeta militante*, pelo que este assunto não é aprofundado. Não se justifica, por isso, arranjar motivos suplementares para corroborar a sua inclusão no neo-realismo: não seria muito útil invocar a relativa diversidade neo-realista ou a *elasticidade* cronológica destes autores (nascidos entre 1911 e 1921) para caberem na mesma geração. Quase o mesmo direi da definição de grupo e não de geração que, na sua *Ficha 14* (1944), Mário Dionísio atribui aos então jovens do *Novo Cancioneiro*. Na sua óptica, eles eram essencialmente movidos pela vontade de marcar uma viragem em termos ideológicos; não se unificavam pelo critério da idade, não esgotavam as possibilidades literárias do seu tempo, não tratavam os mesmos temas, a ponto de se relacionarem

⁷⁴ Sem escamotear a alergia anti-modernista de sectores significativos do neo-realismo e a prevalência indesmentível de poetas não neo-realistas na consagração modernistas, convém dizer que, além de Mário Dionísio (1944), outros neo-realistas ou seus simpatizantes sentiram afinidades com o modernismo de *Orpheu* que, então, começava a ser verdadeiramente lido e estudado. Logo em 1940, Joaquim Namorado (1994: 240-250) reconhece no neo-realismo um legado modernista, compreendido na vertente dupla da *revolução* e *ordem* e ligado a uma tradição poética portuguesa (Cesário, Nobre ou Pessanha) idêntica à dos neo-realistas. Também o ex-presencista Edmundo de Bettencourt, entrevistado por João de Brito Cunha, em 1944, fala da continuidade do modernismo até à geração subsequente à *presença*, a neo-realista, que, no seu entender, aproveitara «a obra de libertação, sobretudo no que respeita à forma e à técnica», embora dela divergisse «quanto ao critério de encarar a Arte relacionada com o homem e as suas aspirações» (Cunha, 1996: 55). Fernando Martinho invoca, aliás, estes dois autores para sustentar a ideia da permanência do modernismo poético português, para lá das manifestações do *Orpheu* e da *presença* (1994: 337-339).

uniformemente com os movimentos estéticos anteriores, caso dos modernistas de *Orpheu* (Dionísio, 1944: 32-35)⁷⁵, e coevos, acrescentaria eu. No que a José Gomes Ferreira diz respeito, é mais certo dizer que ele foi um companheiro dos neo-realistas, não integrando formalmente o grupo. O curioso da sua situação é que, conforme defende Jorge de Sena, na poesia dele está «o sonho sem forma do ‘neo-realismo’ que o aclamou» (Sena, [1988]a: 80), sem simplismos demagógicos ou poéticos. E Casais Monteiro vai na mesma direcção⁷⁶.

O poeta militante sabe-se numa encruzilhada da modernidade literária, o que, na sua derradeira entrevista a um jornal, o fará dizer que passou a vida a escrever o mesmo livro e que foi «um tipo dos [anos] vinte que foi crescendo...», «um tipo da geração de vinte que recorda umas histórias e inventa outras» (Ferreira, 1983d: 8). Nesse caminho individual, a afinidade ideológica e a camaradagem assídua com J. J. Cochofel, Mário Dionísio, Carlos de Oliveira, Manuel Mendes e Fernando Lopes-Graça deram azo a projectos comuns que responderam ao espírito do frentismo cultural antifascista. Assim se compreende a sua colaboração poética nas combativas *Marchas, Danças e Canções* (1946), compostas por Fernando Lopes-Graça, e que não veio a incluir em livro, nem mesmo em *Poeta Militante*⁷⁷. Na mesma

⁷⁵ Em *A Memória das Palavras*, José Gomes Ferreira considera que a grande diferença do neo-realismo vem não da matéria social mas da sua matriz ideológica (Ferreira, 1979: 138). Contesta, por isso, os lugares-comuns que o colocam nos antípodas da «arte verdadeira» (*idem. ibidem*) e pura, não obstante o calor da polémica anti-presencista, que foi animada por um discurso crítico, programático e anterior à prática literária do neo-realismo. Gomes Ferreira esclarece, então, o seu pensamento: «Qual pois o fundamento do escândalo? Este, em meu entender, e tremendo: a tentativa de substituição das bases filosóficas tradicionais da poesia portuguesa (dualista, platónica, cristã, etc.) pelo materialismo dialéctico de que alguns artistas jovens de extracção pequeno-burguesa se julgavam imbuídos. O mais — lirismo, ódio, amor, cólera, ironia, populismo, boas intenções, desesperança, esperança, etc. — dependia da índole de cada um.» (Ferreira, 1979: 138-139).

⁷⁶ No estudo introdutório à sua antologia da *presença*, diz Casais Monteiro: «o facto estranho é que o poeta realmente representativo dessas mesmas tendências, embora alheio ao formalismo neo-realista, tenha sido José Gomes Ferreira, muito mais velho, pois nasceu um ano antes de José Régio, mas que se identificou profundamente, não com a letra, mas com o espírito dessa geração. Ele ‘viveu’, com um ardor que faltava aos moços intelectuais do *Novo Cancioneiro*, as horas trágicas de agonia da liberdade, o drama pungente que se processava na vizinha Espanha, prenúncio dos dias negros que se aproximavam. Mas a sua poesia nada tem daquele optimismo ‘construtivo’, de fé indiscriminada num ‘povo’ considerado em abstracto, toda virtude em oposição à burguesia só decadência, que os seus jovens camaradas dificilmente evitavam.» (2003: 46-47).

⁷⁷ Existem alusões breves em alguns poemas de *Província* (escrito em 1945) e *Álbum* (escrito em 1952-54), in Ferreira, 1983b: 14-15 e 212-213. Os dois poemas dessa sua colaboração, «Jornada» e «As papoilas», podem ser lidos no facsimile da publicação de 1946 (Lopes-Graça, Rodrigues *et alii*, 1981: 18-19 e 34-35), ao lado de outros poetas: Armindo Rodrigues, Arquimedes da Silva Santos, Carlos de Oliveira, Edmundo de Bettencout, J. J. Cochofel, Joaquim Namorado, José Ferreira Monte e Mário Dionísio. Conforme se comprova no Anexo 3, a

linha estão a sua participação na *Homenagem Poética a Gomes Leal* (1948), integrada na colecção de «Sob o Signo do Galo», e a organização conjunta com Carlos de Oliveira de *Contos Tradicionais Portugueses*, dez anos depois. Não espanta, por conseguinte, que tenha chegado a registar numa ‘epígrafe’ do livro *Heróicas* (poema VII), a seguinte resolução: «(*Junto a minha voz ao coro dos poetas mais novos. Recuso-me a ter mais de vinte anos.*)» (Ferreira, 1983a: 81).

O teor desta ‘epígrafe’ conduz-me a um elemento que Rosa Maria Martelo entende ser transversal a vários poetas neo-realistas e a José Gomes Ferreira (Martelo, 1998: 92-98). Refiro-me ao desejo de coralidade épica (materializada em imprecações solidárias e no sonho de chegar ao povo e ao seu sofrimento) e a remissão dolorida do sujeito à condição solista e lírica. Esta contradição não se explica apenas pela dissimetria grave que sabemos ter existido entre as reflexões da crítica que antecedeu e, depois, acompanhou a criação literária neo-realista, imaginando-a (em vão) eficaz junto das massas e preditiva do futuro histórico (*idem*: 117-132). Sem conseguir extrair todas as ilações necessárias de um tal desajuste vocálico, a poesia neo-realista construiu um sujeito a inquirir o mundo e que, no gesto de sair de si e de procurar o colectivo humano, acaba por (a contragosto) não poder apagar a sua individualidade. A voz que interpela os outros sujeita-se a uma vigília exigente e não isenta de mágoa que se presentifica na circunstância quotidiana. Nem mesmo a energia panfletária de Joaquim Namorado, em *Aviso à Navegação*, foge à posição solista, no meio do seu paroxismo expressivo e de uma certa imagética sangrenta (*idem*: 107)⁷⁸.

É, no entanto, Carlos de Oliveira quem verdadeiramente assumiu a sombra existencial do poeta solidário, assolado pela inquietação de ter de esperar pelo dia redentor em que, então sim, faria sentido usar a voz épica. Tal «ambiência da solidão individualista» mereceu

colaboração de José Gomes Ferreira com o compositor prolongou-se no tempo, partindo algumas dessas peças de poemas seus já publicados.

⁷⁸ Torna-se especialmente evidente a exaltação gritada do sujeito de Joaquim Namorado, na segunda parte de *Aviso à Navegação*, intitulada «A guerra e a paz». O *eu* heróico do poema «Prometeu» amplifica, na voz solista, uma expressividade sobre-humana, de recorte romântico e regiano: «Abafai meus gritos com mordanças,/maior será a minha ânsia de gritá-los!/[...]/Rasgai a minha carne!/Triturai os meus ossos!//O meu sangue será minha bandeira/e meus ossos o cimento duma outra humanidade.» (in Torres, org., 1989: 189).

a objecção do crítico e director da *Vértice*, Raul Gomes (1949: 369), incomodado com o tom íntimo e melancólico de um poema como «A noite inquieta», de *Colheita Perdida*. Dele transcrevo só a abertura que é já o resultado da reescrita da versão original de 1948:

Só, em meu quarto, escrevo à luz do olvido;
deixai que escreva pela noite dentro:
sou um pouco de dia anoitecido
mas sou convosco a treva florescendo.

Por abismos de mitos e descrenças
Venho de longe, nem eu sei de aonde:
Sou a alegria humana que se esconde
Num bicho de fábulas e crenças.

(Oliveira, 1982: 31) ⁷⁹

O incidente gerado por aquela obra de Carlos de Oliveira, entre as hostes neo-realistas, exemplifica, à saciedade, a tensão, tão acesa no limiar da década de 50, entre o dogmatismo crítico e os que, como Oliveira, não se abstinham da função social da arte, sem condescender em predições optimistas ou na acessibilidade do conteúdo (Martelo, 1998: 226-233).

Sintomática é a reacção de José Gomes Ferreira ao ocorrido, ele que encontrou em *Colheita Perdida* razões chegadas ao coração, como a imagética alucinada e sombria, que vem de Antero, Junqueiro e Gomes Leal, e a conjugação da carência e da precariedade com a dialéctica da transformação humana. Melhor, então, se percebe a fúria que manifesta, em duas cartas inéditas, dirigidas a João José Cochofel, em 23 e 30 Julho de 1949. Como diz na primeira carta, revolta-o o ferrete de «Santo Ofício» do director daquela revista: «eu, pássaro livre, com todas as prisões inevitáveis, mas só essas, protesto com veemência, com cólera, com febre de tigre furioso, com desejos de esbofetear o sol e a lua!» (sublinhado do autor). A 30 de Julho, volta à carga, mais apaziguado com o amigo Cochofel mas insurgindo-se, na mesma, contra

⁷⁹ Este poema de *Colheita Perdida*, publicado em edição de autor (Coimbra, Colecção «Sob o Signo do Galo, 1948), tinha sido parcialmente publicado na *Vértice* n.º. 44, de Fevereiro-Março 1947, seguido do poema «Soneto» que integra *Mãe Pobre* (1945) e começa com o verso «Acusam-me de mágoa e desalento».

esse ataque vindo de dentro do campo neo-realista, «carne da nossa carne, a pele da nossa pele», facto que não foi único, na denúncia do apuro artístico (a que comumente se chamava *formalista*) como uma traição à acção cívica dos escritores. Em contraponto radical, Gomes Ferreira expressa, nessa segunda carta, a incondicional fraternidade com Carlos de Oliveira, até pela sua autoconfessada «solidão aracnídea», intensificada, à data, pela doença da sua primeira mulher (Ingrid Hestnes) que viria a falecer, um mês depois⁸⁰.

Antes de Rosa Maria Martelo, já Eduardo Lourenço (1983b) insistira, em *Sentido e Forma da Poesia Neo-Realista* (1ª ed.: 1968), na experiência descentrada do canto neo-realista. Atribuiu-lhe, de resto, uma matriz romântica pelo choque entre o sonho e o real e pelo excesso expressivo do sujeito: a verdade é que o tom intimista e a densidade lírica de vários destes poetas está longe da exaltação enfática. Tanto assim é que o próprio Eduardo Lourenço vê em Carlos de Oliveira o extremo dessa tendência, numa tonalidade trágica que o leva a transportar os dilemas e tensões interiores para o pensar ideológico, redundando numa «fatalidade ‘abortiva’ e ‘abortada’ da existência» (*idem*: 146). No seu entender, é «como se a palavra neo-realista fosse um voo voluntariamente suspenso do interior» (*idem*: 210), travada pelo sacrifício a um propósito ideológico que a realidade textual desmente, acabrunhada na confiança (mesmo se sistematicamente gorada) na voz e no canto poéticos que querem mover o mundo⁸¹.

Lourenço não se esquece, entretanto, de ressaltar, a evolução de Carlos de Oliveira que, a partir de *Cantata* (1960), não recua perante a forma caligráfica da linguagem e da

⁸⁰ Endereçadas a João José Cochofel, à data membro da redacção da *Vértice*, as duas cartas encontram-se hoje no espólio deste escritor na Biblioteca Nacional: E23/1056, 23 Julho de 1949, e E23/1058, 30 de Julho de 1949. De salientar a independência compreensiva mas exigente de Gomes Ferreira («eu, pássaro livre, com todas as prisões inevitáveis, mas só essas») em relação aos seus amigos neo-realistas, como Cochofel e também Mário Dionísio, que, nessa altura, assumiam a militância intelectual como tarefa orgânica e partidária.

⁸¹ Lourenço insiste, com razão, na metáfora sacrificial do neo-realismo, mas não dá relevo positivo à revitalização do discurso poético que vários destes autores levaram a cabo, para além do paradigma romântico (melodramático e panfletário) da literatura como missão. Aludo, em particular, ao trabalho poético sobre a emoção intimista e sobre o discurso do quotidiano (João José Cochofel e Manuel da Fonseca); a procura que cada um deles fez em linhagens literárias de cunho nacional, como o lirismo culto (de Camões a Afonso Duarte) e o cancionero popular, ou de cunho peninsular, com um imaginário picaresco e lorquiano, de malteses e vagabundos. Já o mesmo não faz Gastão Cruz (1999c: 68) que assinala conexões, nos anos 40-50, de Carlos de Oliveira, João José Cochofel e Manuel da Fonseca com poetas estranhos ao movimento, como Saul Dias e Irene Lisboa, Eugénio de Andrade e Sophia de Mello Breyner.

poesia e nela encontra um terreno de experimentação e de resistência. Faz também evidenciar a consonância dele com o «funambulismo trágico» (Lourenço, 1983b: 60) de José Gomes Ferreira, sendo ambos actores declarados de um conflito interior que os outros neo-realistas muito dificilmente assumiram: a inoperância do gesto solidário do sujeito que não pode fugir a si mesmo. A justeza crítica desta aporia poética e ideológica acaba, entretanto, por neutralizar todas as variantes e dissonâncias do movimento, numa proscrição irredutível do neo-realismo em relação à modernidade literária, remetendo-o para a sombra do fracasso: «Não a atravessa essa consciência de desamparo total, de desastre e jogo ao mesmo tempo, no qual banha toda a poesia moderna. Falta-lhe loucura verdadeira, ingenuidade autêntica, gratuidade sobretudo, que é a verdadeira necessidade poética.» (*idem*: 210).

Em contrapartida, a autora de *A Poesia de Carlos de Oliveira* atende mais à heterogeneidade neo-realista, sem escamotear a proeminência de um pensamento (mais do que uma prática literária) que despromoveu o apuro artístico em favor de uma arte idealmente acessível, colada à referência extratextual e a uma versão de mundo totalizante do marxismo. Com a ajuda de W. R. Johnson (1982), Rosa Maria Martelo não se fica pela especificidade *castrada* do neo-realismo para compreender o seu «grito solista à procura de resposta coral» (1998: 108). Segue, por isso, a senda de Johnson que pensa o lirismo sob um critério modal e que descobre na modernidade algumas apropriações significativas da tradição clássica, de resto aplicáveis ao caso de José Gomes Ferreira. Vejamos brevemente os argumentos de W. R. Johnson.

Em *The Idea of Lyric*, W. R. Johnson (1982: 182) marca a diferença entre o monólogo lírico, que firma um *eu* singular no mundo, e o lirismo coral de um *nós*, a galvanizar a audiência na esperança comungada de uma comunidade coesa e com futuro. Na era da modernidade literária, Johnson justifica essa busca da coralidade como forma de a poesia moderna se apropriar do lirismo coral de Píndaro e de responder ao estilhaço do sujeito, tentando repor alguma integridade através do diálogo comunitário. Como penso ter deixado

claro no capítulo anterior, a quebra do pacto entre a linguagem e o mundo abriu caminho na literatura ao trágico moderno e a uma espécie de *inferno* abafado da palavra: o universo pessoano tem na linguagem a obscurecida pátria de abrigo com que um sujeito se inventa no fingimento de máscaras e na polifonia das suas vozes. Só que, para Johnson (*idem*: 176-196), esta é uma das respostas possíveis à incontornável opacidade das palavras. Ao contrário do lirismo monódico e impessoal, dominante na modernidade, uma outra linhagem poética foi buscar à poesia coral grega a matriz de uma *ethopeia* de deliberada projecção pública. Embora cientes dos limites materiais da linguagem, Whitman, Yeats, Auden, Cavafy, Pound, Neruda ou Akhmatova (já na esteira de Hölderlin e Hugo) definem, na sua diferença, a vontade emocionada de as palavras simularem o ímpeto performativo de corpos e vozes e de, sem intuitos expressivistas, ensaiarem a interpelação ao mundo ⁸².

No caso específico de Whitman (que chegou a ser, nos anos 30, «livro diário de cabeceira» para Gomes Ferreira; cf. Ferreira, 1979: 158), a apóstrofe e a enumeração em torrente celebram um sujeito que quer parecer-se com todos os homens e com o metabolismo exuberante da *natura naturans*. A simulação do poder mágico da palavra não consegue obviamente atestar a presença do poeta ou fazer a fusão deste com as coisas do mundo. Trata-se, antes, de um gesto performativo de inscrição, de um efeito de representação, moldado na perda e na restrição da linguagem. Melhor dito: é um artifício que aparenta restaurar a energia orgânica e vocal da palavra, o que, na versão de Tenney Nathanson, implica «the fantasmatic resources of the semiotic *chora*» (1992: 172). O poema «So long», de *Leaves of Grass*, encena precisamente esse nó górdio da poesia: de um lado, a procura da palavra viva e interpeladora, querendo transubstanciar a matéria do livro no corpo do homem-poeta e dando a impressão de respirar, se quisermos aproveitar a expressão da nota autoral de *Poeta Militante* (Ferreira, 1983a:

⁸² Não é despidendo que Eduardo Lourenço faça o confronto de Pessoa com Whitman, vendo em Caeiro um *travesti* e em Campos um corpo mutilado e incompleto face ao sujeito de *Leaves of Grass* que, dentro da linguagem e do seu aparato retórico, compõe uma vitalidade tumultuosa, plural e épica (Lourenço, 1983c: 169). Numa espécie de «transcendentalismo imanente», o poeta whitmaniano integra «a sua ‘marginalidade’ no coro da normalidade humana, o seu vasto coração inumerável faz um Deus da soma não esgotável de todas as manifestações, experiências, ideias» (*idem*: 183).

10); do outro, a consciência melancólica de que tudo isso não passa de uma operação fantasmática e solitária a que a linguagem sempre obriga:

[Camerado]! This is no book;
Who touches this, touches a man,
(Is it night? Are we here alone?)
It is you hold, and who holds you,
I spring from the pages into yours arms — decease calls me forth.
(Whitman, 1961: 455)

Retomemos, então, o fio da reflexão em torno da poesia neo-realista e da sua tão desejada coralidade que assim, de algum modo, conecta com aquela linhagem moderna e com José Gomes Ferreira, em última instância. Rosa Maria Martelo salienta a inclusão do outro na enunciação do sujeito neo-realista como forma de chegar à orquestração coral e heróica. Com ela pretende superar o ensimesmamento, avançar para o protesto e para a comunhão e partilhar a dor e a esperança do povo, na antevisão de uma nova condição humana. A impossibilidade de diluição no canto épico traz muita desta poesia para o plano do não conseguido e do adiamento: a busca de si integra um *nós* cujo sofrimento o *eu* não pode ignorar mas que também não apaga a irredutibilidade incômoda e frágil de si. Daí a oscilação entre a posição solista-lírica e a épica-coral que, sem fragmentar este *eu*, o impulsiona a ser dialogante e interpelador. Nessa polaridade *eu/outros*, marca a diferença do movimento centrípeto e da tensão binária que caracterizam o sujeito regiano:

A incorporação da alteridade procurada pelo individualismo totalizante presencista dá lugar a um movimento inverso de incorporação da identidade na alteridade. Mas, este movimento é a pura deslocação: o lugar do sujeito é a tensão entre dois pólos que se mantêm. (Martelo, 1998: 108)

Em síntese: a poesia neo-realista nunca prescinde da alteridade e do diálogo, enquanto denota uma forte dimensão ontológica e lírica do seu sujeito que lhe inviabiliza o fôlego épico. Aí se desvela (com clareza em Carlos de Oliveira) o desfasamento dos parâmetros ideológicos e

políticos subjacentes ao cânone do realismo socialista, de que essa poesia nunca foi a adaptação conformada.

No caso de José Gomes Ferreira, o vaivém entre o solo e o coro constitui a essência da sua *estética do grito* e o motivo central de toda a sua obra, não apenas poética. Os versos de *Heróicas* «E na minha voz/sangra o desespero do mundo.» (Ferreira, 1983a: 77) confirmam o impulso (centrífugo) de solidariedade mas não obstam a que fiquem abaladas, em definitivo, a unidade subjectiva e a adesão positiva à linguagem. Assim se compreende que este sujeito hiperconsciente dramatize, com auto-ironia, uma cisão interior que os neo-realistas não assumiram, na necessidade de moverem o colectivo e de falarem em nome dele. É por essa sua confiança no poder do canto, ensombrada pela melancolia solista, que o *eu* poético do neo-realismo responde com dificuldade ao desafio modernista, não sendo dele excluído em absoluto nem significando um regresso à era anterior das *Odes Modernas*.

Pelo contrário, ao chamar o mundo, Gomes Ferreira assume um *eu* de linhagem modernista, desmultiplicado e revezado em máscaras e timbres de voz, do sussurro ao grito, que o fracturam nos outros de si e dão força irradiante à personagem do autor⁸³. Se a solidão lírica de alguns neo-realistas não foge ao sentimento de responsabilidade e remorso pela dor do outro e, como tal, encontra pontos de contacto com Raul Brandão (Martelo, 1998: 95), em José Gomes Ferreira desagua, sem inibições, a fonte brandoniana do espanto expressionista perante a dor e o sonho humanos: um *eu* hipertrofiado e assolado por espectros e projecções degenerescentes, petrificadas, grotescas ou funérias do mundo. A sua auto-análise inclui (pela invenção) os outros de si e, na senda do autor de *Húmus*, projecta na voz solitária o mundo dos outros. Nesta efabulação cénica e paródica de si e do modo panfletário, o sujeito pode aderir ao sonho do lirismo coral, característico dos poetas neo-realistas, mas, ao mesmo tempo descentra

⁸³ Excluindo essa solidão insurrecta do *one man band* que nunca se apaga no palco da escrita nem abdica de chegar ao outro, é real o paralelo do poeta militante com a despersonalização de Pessoa e Sá-Carneiro, descrita nestes termos por Rosa Maria Martelo: «a experiência de um eu narcísico que a si mesmo se observa na multiplicação infinita da imagem especular em que simultaneamente se vê outro e deixa de se ver. Neste caso, o *outro* surge por um efeito de cissiparidade em que se constitui um eu múltiplo e onde se despolariza a relação eu / outro. Por isso, o descentramento dá-se em fractura interna e irradiante» (1998: 94, *itálico do texto*).

e ironiza a sua voz sozinha de autor, sem a tornar anónima na fala de personagens autónomas, como é próprio do processo teatral ou do fingimento pessoano.

Numa curta entrevista a *O Primeiro de Janeiro*, que então promovia a recém-publicada *Memória das Palavras*, o autor declara o círculo vicioso do estranhamento de si e da má-consciência em relação às tragédias humanas: «Falo muito de mim, como se eu fosse outro, e falo dos outros para não sentir remorsos de falar de mim.» (Ferreira, 1965: 10). Neste enunciado desenha-se o poliedro singular de Gomes Ferreira que digeriu a fragmentação discursiva/ideológica de Brandão, antes de se confrontar com a heteronímia de Pessoa, sendo que ambos (Pessoa e Brandão) convergem historicamente no luto ôntico do sujeito forte romântico (Eiras, 2004: 58).

Em *A Memória das Palavras*, ficamos com a noção clara da aprendizagem, face ao mestre Raul Brandão, de uma certa imagem de sujeito disperso e confrontado eticamente com o mundo, assim como da subversão dos modelos de representação do realismo. Com efeito, desde o limiar do século XX, Brandão pôs a nu a crise do romance oitocentista, acção que, por comodidade de apresentação, declinarei em três alíneas: insinuou as incoerências da fabricação do real, implicadas na teleologia e no discurso de causalidade da narrativa realista (Eiras, 2004: 102-110); fez confluir e indistinguir prosa e poesia, na sua estética do fragmento polifónico (Reynaud, 2000: 162-165); centrou-se numa subjectividade cindida e dramática diante do mundo, cuja imagem combina os planos do humano, do cósmico e do divino, nos seus dualismos, paradoxos e aporias (*idem*: 111-153).

No capítulo VII daquela obra de José Gomes Ferreira, o *eu*-autor evoca uma série de projectos gorados de romance, segundo diz, preservados em diários seus dos anos 20. Neles é evidente o choque do neófito com o sofisticado exemplo brandoniano: «[...] ao invés do mestre Raul Brandão, eu não prescindia da objectividade duma intriga anedótica com princípio, meio e fim. Nem me contentava com farrapos de pessoas e gritos dispersos pelo vento da miséria.» (Ferreira, 1979: 115-116). Essa era a realidade do aprendiz de escritor que, depois,

palmilhou caminho e veio a escolher a *estética do grito* e a escrita autobiográfica. Para tanto, foi beber ao mestre a ficção introspectiva da intimidade, herdada de Dostoievski, que atinge a estrutura da intriga e constrói um caos «alucinante, faulhent[o]» (Ferreira, 1980a: 16). José Gomes Ferreira seguiu, deslumbrado, o exemplo brandoniano: um regime enunciativo presente, fixado pela *deixis* e por uma certa coesão rítmico-semântica, pelo qual um sujeito se desdobra ostensivamente no palco da consciência, se reconstrói no discurso pessoal e simula a comunicação face a outro.

Não pretendo com isto defender em Raul Brandão a constância do traço autobiográfico, como o faz Vítor Viçoso, quando realça, neste autor, «o corpo autobiográfico [que] não abandona a cena mesmo depois de ter encenado o jogo dos actores» (Viçoso, 1984: 98), em *O Pobre de Pedir*. Todavia, algo (além do nome de autor que assina as obras) une as *Memórias* (1919-1925-1930), o tecido de dois solilóquios que se entretecem em *Húmus* (1917), a da voz anónima e do seu suposto *alter ego*, o filósofo Gabiru, e a confissão, assolada pela voz dos oprimidos, do *eu*-narrador de *O Pobre de Pedir* (1931). Não que haja uma equivalência mimética entre os autores textuais de cada uma daquelas obras e o autor empírico Raul Brandão, movido por uma inverificável intencionalidade projectiva⁸⁴. A questão que aqui ponho é a parecença de uma escrita fragmentária que, em diversos textos, conta vidas e simula, em cada uma delas, uma oralidade dramatizada na primeira pessoa. Ao assumir o tom confessional, o sujeito de *O Pobre de Pedir* é mais uma das máscaras que, desde K. Maurício, em *História dum Palhaço* (1896), encenam sujeitos em tensão dilacerada perante o cataclismo do seu presente histórico.

⁸⁴ Devo referir, a este propósito, a objecção levantada por Pedro Eiras (2004: 154-161) a Maria João Reynaud que, em *Metamorfoses da Escrita* (2000), faz a análise do autor Raul Brandão a partir das reescritas de *Húmus*. Eiras rejeita liminarmente a metodologia que relaciona o autor empírico (a entidade que, na comunicação literária, se dirige a um leitor empírico pela escrita do texto) com o enunciado do narrador e da figura autoral que esse mesmo texto cria. Prefere focar apenas o protagonista da enunciação, dialógica e instável, de um diário que, por vezes, se desdobra no *alter-ego* Gabiru. Pedro Eiras recusa atender às escolhas realizadas nas reescritas da obra: segundo ele, ao ler-se um livro, só se pode ficcionar a figura autoral. Tendo alguma razão, Eiras entende que o nome *Raul Brandão* não funciona sequer como metáfora mas como «catacrese» (2004: 157), desmemoriada da entidade que primeiro assumiu a enunciação de *Húmus*. Ora, a meu ver, a figura, o nome e a assinatura autorais são o limite a partir do qual se definem os actos da leitura que re-enunciam e dão novos sentidos ao texto.

Por outro lado, há que não esquecer a persistência das interrogações que definem muitos destes sujeitos brandonianos do ponto de vista ideológico. Saliento o sujeito das *Memórias*, nomeadamente de «O silêncio e o lume» e «Balanço à vida», inseridos, respectivamente, nos seus volumes II e III (Brandão, 1999: 39-48 e 2000: 35-48). Nesses dois textos, o sujeito-artista, que é o princípio activo da enunciação em primeira pessoa, assumida e inscrita no texto com uma relevante quantidade de autobiografemas, fala não só da sua comoção perante a natureza e os homens, na dor e no sonho, mas também da sua indignação face à iniquidade social e da sua perplexidade diante de novos actores sociais: as massas populares.

Para José Gomes Ferreira foi, sem dúvida, determinante a pluralidade vocálica que estilhaça interiormente o sujeito brandoniano e que o põe frente à alteridade ético-social dos humilhados e aos pesadelos da história. O grito brandoniano figura uma subjectividade exasperada, entre a moral burguesa vigente e a desocultação das suas máscaras, impedida, por isso, de cair no mero solipsismo: daí nasce um dialogismo intersubjectivo que prefigura as vozes da comunidade humana com a qual o *eu* se identifica, pelo espanto, e perante a qual cai no sentimento moral da falta e na expiação (Eiras, 2004: 129-131). A essa voz polémica que fala para si em voz alta e que se confessa na voz do outro vai Gomes Ferreira buscar raízes férteis para o seu espectáculo ventríloquo e funâmbulo. Assim pôde a sua escrita tornar-se no proscénio de uma voz, sabedora da incompletude de toda a experiência e da palavra que a diz, isto é, da impossibilidade de um texto ser definitivo e de representar o real como uma totalidade.

A dialogia das palavras

Não custa comprovar a modernidade de José Gomes Ferreira na dramatização irradiante de uma voz auto-reflexiva e dialógica, figurada como uma bandeira sozinha. Metaforiza a bandeira uma primeira pessoa em palco que encontra na auto-ironia o esgar e o fervor de não desistir e de saber ser impossível a coralidade de um *nós* colectivo. Esse o lema da militância melancólica do sujeito *em cena* na primeira citação em epígrafe que extraí de *A Poesia Continua* para introduzir este capítulo 2:

Voz que parece só minha
— labareda fugida da fogueira —
embora, tão rubra e sozinha,
arda o sonho de todos nós
como numa bandeira. (Ferreira, 1998a: 385)

Pela sua aversão ao inumano silêncio da linguagem, o sujeito de José Gomes Ferreira faz da palavra que o diz a matéria-prima de um espectáculo de muitas máscaras e vozes: o trabalho (em palco) da linguagem que, entre o riso e a perda, simula a ponte com o mundo. Mesmo se reconhece a inoperância de tudo isso, quando, em *Elétrico* (escrito em 1943-1945 e publicada, com o mesmo título em 1956 e em *Poesia-III*, 1961), formula o desejo do que a sua poesia não alcança «(Ah! Se eu encontrasse a ponte/que vai para o outro lado!)», Ferreira, 1983a: 265). Num passo mais extenso de *Encruzilhada* (escrito em 1949-1950 e publicado em *Poesia-IV*, 1970), dá a esse desejo frustrado um inequívoco impulso cénico:

(*Regresso ao mundo das palavras.*)

[...]

Ah! Se eu pudesse colar no papel o canto dos pássaros,
o esfarrapar concreto do canto verdadeiro dos pássaros,
e esta mão de sol que cria
a invenção das flores.

Mas não.

Sempre as mesmas palavras
com alçapões de bruma.

Sempre esta resignação à Poesia
com pontes mágicas para coisa nenhuma. (Ferreira, 1983b: 134)

José Gomes Ferreira elege a palavra como eixo temático da sua poesia (e da sua prosa, como veremos) e nessa dimensão metapoética alinha com a poesia que, nos anos 40-50, constrói a modernidade pós-Pessoa. Por esse motivo volta a ser imperioso o confronto com Pessoa que constitui uma das suas famílias e não somente «a sua real família», como pensa Eduardo Lourenço (1968: 1), numa nota de homenagem aos cinquenta anos de vida literária de Gomes Ferreira. A explicação do autor de *Sentido e Forma da Poesia Neo-Realista* tem aqui uma impressionante simetria com o depoimento coevo de Carlos de Oliveira (na *Seara Nova*, em Agosto de 1968), a que por diversas vezes me tenho referido. Diz Lourenço: «A musa de Pessoa não respondia ao mágico encantamento, a de José Gomes Ferreira passa o tempo a pregar-lhe rasteiras e ele a ela.» (1968: 1)⁸⁵. E como o consegue? Através da técnica (dialéctica e funâmbula) de questionar o sujeito e de fazer a prestidigitação da palavra, descendente transformada de Whitman e da sua família moderna, pois nunca omite que a linguagem e a poesia que dela se faz batem contra uma muralha opaca, separada do mundo.

A única saída é, pois, «busc[ar] nas palavras/o sangue da realidade»⁸⁶, manejá-las até fingirem a presença viva e única de um *eu*-autor-encenador-actor, feito da linguagem que

⁸⁵ Eduardo Lourenço volta a falar de José Gomes Ferreira, no ensaio «Dialéctica mítica da nossa modernidade», de *Tempo e Poesia* ([1987]: 183-243), integrando-o na «era da suspeita poética que Pessoa-Campos inaugura, poesia em que se questiona o sujeito dela, a sua relação com o mundo e já a forma mesma que a traduz» (*idem*: 193). Em contraste com os neo-realistas (*idem*: 193), José Gomes Ferreira é inequivocamente dado como moderno, ao lado de Egito Gonçalves, Alexandre Pinheiro Torres e Carlos de Oliveira: «A modernidade é assumida com mais visível perturbação por aquele poeta que mais vive a glosa[,] essa ambígua suspeição sem jamais sair do seu âmbito: José Gomes Ferreira, poeta da perpétua autocontradição, liricamente vitoriosa. Dentro do mesmo horizonte, a tentativa mais bem sucedida de superar o que de menos ‘moderno’ havia no neo-[realismo].» (*idem. ibidem*).

⁸⁶ A encerrar o poema XVII de *Sonâmbulo*, lê-se esta estrofe: «E agora para aqui ando a arrastar mortos/na minha ilha de solidão/enquanto busco nas palavras/o sangue da realidade/— com uns olhos tão nítidos/que até vêem/as caveiras das rosas e dos astros.» (Ferreira, 1983a: 228).

não abdica de ter força dialogante. Note-se como a hipálage «o sangue da realidade» concentra, no seu salto metafórico, um ardil retórico equivalente à figura do poema-ser-vivo, que a seguir retomarei. Em *Dias Comuns-II*, uma parcela do fragmento de dia 12 de Maio de 1967 parece a *mise-en-abîme* do corpo textual estratificado que se contorce, autocita, desdobra, dramatiza no que tem de precário e perplexo diante de si mesmo e da sua razão de ser:

Poeta
ofício de tecer
respirações de homem
nas palavras fugidas das coisas.

Como de costume tenho na minha frente várias versões deste poema⁸⁷ — sobretudo do fim do poema. (Porquê? Porque hesito tanto? E procuro tanto os últimos versos? Busca de efeitos teatrais? Preciso de meditar no caso.) Mas provisoriamente este.

Sempre tudo provisório.

Poesia — arte de manter o fingimento das palavras vivas. De obrigar outros a acreditarem que as palavras continuam vivas. Que respiram — mesmo depois de mortas. (Ferreira, 1998b: 189; *itálico do texto*)

A grande metáfora do poema-ser-vivo torna-se uma razão suficiente para ver em Gomes Ferreira um membro activo do ramo da modernidade literária, embora com raízes conscientes na matriz romântica que lhe alimenta ainda a torrencialidade imagética. A verdade é que, a cada momento, o *eu* busca a palavra como experiência (onto-gnoseológica) de mundo e, nessa condição, indistingue vida e literatura. Apesar do estranhamento do homem perante a

⁸⁷ Temos aqui uma versão daquele que veio a ser o poema IV de *Pinhal*, escrito em 1960 e publicado em *Poesia-V* (1973). Em *Poeta Militante-III*, podemos ler a versão final, incluindo a ‘epígrafe’ que introduz um efeito contrapontístico e dialógico em relação à formulação metapoética do corpo do poema. Na verdade, a ‘epígrafe’ capta uma pequena bolsa narrativa e a citação de uma personagem inscrita no quotidiano cru da miséria social, como uma respiração humana de voz sem boca, de voz não ouvida, em contraste com o poeta:

(No autocarro para a Praia das Maças. Uma mulherzinha
de xaiile explica a outra: «O meu filho anda na oficina.
Já tem idade para aprender um ofício».)

Poeta
— ofício de tecer respirações de homem
nas palavras sem boca
que só esse vento enfuna.

Desesperado ofício
de morder bruma. (Ferreira, 1998a: 135)

linguagem, inerente à era moderna, o poeta tenta romper o círculo da sua insuficiência. Usando a terminologia de Gerald L. Bruns (2001: 3), estamos diante de um poeta da família órfica, em contraponto à família hermética ou formalista, encabeçada pela *poesia pura* de Mallarmé. Na esteira de Heidegger, a diferença dos órficos assenta no privilégio que conferem à *energeia* linguística e ao acontecimento inaugural e precário da poesia que cria o mundo. O poema funciona como um jogo regulado pela descontinuidade e pela fragmentação mas nem por isso desiste de refazer o mundo e o conceito de representação, nem por isso cessa de tentar reintegrar o homem no universo, ainda que suspenso pelos limites dessa mesma procura, feita na e pela linguagem.

Essa é a *palavra essencial* que dá título a um livro de ensaios de Adolfo Casais Monteiro (1972), inicialmente publicado em 1965, e que consegue já encontrar as linhas mestras da poética de inúmeros autores dos meados do século XX, como o próprio Casais Monteiro, Vitorino Nemésio, Jorge de Sena, Mário Cesariny, Eugénio de Andrade, Sophia de Mello Breyner ou José Gomes Ferreira. Com tal capacidade analítica, Casais Monteiro revela que a linha de água da modernidade fica exactamente naqueles nomes. Na verdade, é neste ponto que se completa o trabalho de luto pela perda da unidade, do sentido e da linguagem que Raul Brandão e Fernando Pessoa exibem ainda com angústia pesada (Eiras, 2004: 67). Uma vez que já não há lugar para a inocência mimética, de modos muito diferentes, cada um daqueles autores vira-se para a densidade falada da linguagem. Só pela reconstrução genesiaca da fala humana a poesia pode impor-se à *realidade real*, sendo que a poesia faz parte dela mas fica oculta pela mecânica opressiva e alienante dos dias. Por isso, a coda final de «You are welcome to Elsinore», de Mário Cesariny (em *Pena Capital*, 1957), reitera, indefectível, o poder político da palavra, na acepção mais vasta que ela tem: «Entre nós e as palavras, os emparedados/e entre nós e as palavras, o nosso dever falar» (2004: 35).

Em José Gomes Ferreira, o sujeito assume o seu ofício em toda a contradição que lhe é intrínseca e com ele reafirma a implicação no humano, construído a frio pelas

palavras, como condição de criatividade por excelência. Numa impressionante coincidência histórica e ideo-poética com o Adolfo Casais Monteiro de *A Palavra Essencial* (1972: 78-89), o poeta militante demarca-se da poesia experimental e concretista que, nos anos 60, subverte o ritmo declarativo do verso livre e envereda pelo jogo combinatório de segmentos mínimos que indiciam a impessoalidade imanente da palavra, em detrimento da voz e da vibração humanista⁸⁸.

Num prefácio de 1963 a *Poesia Amável*, de José Fernandes Fafe, a contundência da crítica de José Gomes Ferreira ataca, em igual proporção, «a gritaria das imprecações pífias contra a miséria [e] a cómoda redução das palavras a ilhas mortas sem pontes para ninguém» (Ferreira, 1963: XII) dos concretistas. Pressente, em todo o caso, que tem diante de si regimes poético-discursivos distintos daqueles em que amadureceu mas em que algo permanece, diferente, através da mudança. Tal facto leva-o a identificar-se com nomes que vêm depois de si, afirmados, na maioria, durante a década de 50 ou já no limiar da década seguinte (Cesariny, O'Neill, Ramos Rosa, Luís Veiga Leitão, Egito Gonçalves, José Fernandes Fafe, Herberto Helder e Maria Teresa Horta), e que, na sua óptica, continuam a fazer da poesia uma matéria viva (*idem. ibidem*)⁸⁹. Entretanto, nesse mesmo prefácio, sai também em defesa dos seus amigos do *Novo Cancioneiro*, vindos dos anos 40. Impugna sobretudo a caricatura preconceituosa que, vinte anos depois, se lhes cola por sistema, confundindo-os deliberadamente com os seus

⁸⁸ Adolfo Casais Monteiro contesta o concretismo por não conceber a autonomia formal do poema sem a ligação transitiva que a voz abre, enquanto «barro humano» (1972: 83), à impureza do existir quotidiano: «Os jogos subtils da poesia concreta esqueceram que a poesia existe porque existe voz, a voz humana. O seu erro não consistiu apenas em supor que a poesia é apenas feita de palavras, mas sobretudo em supor que a palavra é uma 'coisa', e que as ligações entre as palavras são... ligações entre palavras. A poesia sem voz humana é o mesmo que a vida sem o coração batendo: não é. [...]. A forma é, pelo milagre da voz humana, a quebra das paredes dentro das quais cada um de nós está encerrado. A palavra, na poesia, é um pouco de voz humana fundida em bronze — mas é voz humana.» (*idem*: 88).

⁸⁹ Manuel Gusmão avalia este «nó temporal» (1997: 191) da entrada dos anos 60, na esteira dos poetas que, antes, se afirmaram face a Pessoa: um deles é José Gomes Ferreira (*idem*: 193). Esse momento histórico-literário tem um desenho constelar e não se compadece com a linearidade rígida do tempo: começa ainda na década anterior, com *O Grito Claro* (1956) e *O Amor em Visita* (1958), de Ramos Rosa e Herberto Helder, respectivamente, e vai até *Dezanove Recantos* (1969), de Luíza Neto Jorge. Gusmão compreende os novos poetas em função dos seus diálogos com tradições de poesia anterior a Pessoa e de novos regimes poéticos e discursivos: entre o verso curto, a parataxe e a rarefacção sintáctica (Gastão Cruz) e o fôlego do poema longo que trabalha a tensão verbal, quer no plano do ritmo discursivo quer na figuração retórica (Herberto Helder e Ruy Belo).

epígonos, votados às ingenuidades neo-românticas da *literatura de intervenção*, à propaganda do miserabilismo e ao pregão mecânico do futuro (*idem*: XIV).

Vale, em contrapartida, a palavra que encarna a energia inaugural da voz humana, evidente nas ideias da poesia-escândalo (Ferreira, 1970: 73) ou do «*comício poético*» (*idem*: 130; itálico do texto) em que se transformavam, nos anos 40, os recitais de Manuela Porto, a «inesquecível intérprete de poetas» (*idem*: 131), nomeadamente de Fernando Pessoa. A *solidão aracnídea* do poeta (confessada numa carta inédita a João José Cochofel, de 30 de Julho de 1949, cf. *supra*: 251) retira-lhe, todavia, qualquer presunção de utilizar a voz, junto da multidão, com intuítos pedagógicos. A dado fragmento de *Imitação dos Dias*, a sugestão de um «Comício Poético» (Ferreira, 1970: 129), que lhe faz o pintor Manuel Ribeiro de Pavia, abre caminho, na nota de abertura do fragmento subsequente, ao cismar melancólico, solitário e muito lúcido do sujeito que não desdenha a multidão como destinatária da poesia: «*Comício poético?... Perdi-me na multidão a meditar...*» (*idem*: 130). Precisa, então, um pouco mais à frente, que prevalece uma razão oficial na sua militância da poesia: a de poder «*assistir ao regresso das palavras à fonte inicial das bocas humanas*. («Sou o Pranto do Povo e volto ao Povo!» — como cantou Gomes Leal.)» (*idem*: 131; itálico do texto). A vigilância autoconsciente fá-lo, portanto, descobrir uma «resignação confiante ao provisório» e ao «mortal da poesia» (*idem*: 183): o brado comunitário que as palavras trazem consigo, seja no eco citado de um mestre tutelar, como Gomes Leal, seja na escuta da vocalidade humana vinda do fundo dos tempos.

Não é de pouca importância que, no rescaldo da hegemonia cultural do neo-realismo, em 1963, a revista *O Tempo e o Modo* promova o histórico inquérito «A arte deverá ter por fim a verdade prática?» e que José Gomes Ferreira lhe responda como o faz, confirmando que toda a poesia é social por razões práticas do foro linguístico e literário e não apenas por cantar «*inquietações de valor socio-político*» (Ferreira, 1970: 127: itálico do texto), como se dizia numa das perguntas do inquérito. O conteúdo da sua posição — que foi transplantado, no formato pergunta-resposta, para *Imitação dos Dias*, *idem*: 125-128 — reúne duas matrizes imagéticas muito

fortes: o grito expressionista (figurado pela alegoria bíblica), empenhado em desencadear outros gritos, a coralidade da multidão, e a pulsão órfica (enraizada na tradição greco-latina), própria de quem entende a artesanaria da palavra como o dever de colaborar e de habitar a Cidade. De que modo isso se torna possível? Na sua primeira resposta ao inquérito de *O Tempo e o Modo*, diz José Gomes Ferreira:

Com o Grito e com o Canto.

Com o Grito para iniciar a destruição da Cidade quando lhe parece desumana. (O Grito de Josué que, concitando milhares de gritos, assim derrubou as muralhas de Jericó.)

Com o Canto para depois, como Orfeu, juntar as pedras, descer aos Infernos e vencer a Morte.

Em qualquer hipótese, *o poeta tem deveres mais profundos e terríveis como poeta do que como cidadão.* (*idem*: 125-126; itálico do texto)

Em *Encruzilhada* (escrito em 1949-50 e publicado em *Poesia-IV*, 1970), o *eu* encontra uma máscara mitológica que se lhe ajusta melhor do que a de Narciso, o ensimesmado: trata-se de Orfeu, que, com a sua voz, levava atrás de si a natureza mas que, ao descer aos infernos, não salvou Eurídice da morte, por não saber controlar a ânsia de olhar para ela, antes de regressar à luz do dia. Com essa personagem organiza todo o livro à imagem de uma catábase em que se cruzam as buscas amorosa e poética, ensombrada pela falha: explora em particular o tema da «segunda morte de Eurídice, que assume um sentido de autodestruição, a conduzir a um novo renascer» (Pereira, [1988]: 215)⁹⁰. No penúltimo poema (LI), a encerrar a viagem, depara-se com a inexorabilidade do silêncio que não lhe impede a sedição: «[...] eu prefiro a outra/a Solidão/insurrecta das sementes/— onde talvez um dia as flores abrirão/para o destino de bandeiras quentes.» (Ferreira, 1983b: 140).

⁹⁰ Maria Helena da Rocha Pereira ([1988]: 315-321) faz o levantamento da presença do mito de Orfeu na poesia de José Gomes Ferreira (assim como de Sophia e Torga) que não se fica por *Encruzilhada* e se estende a *Idílio de Recomeço* (escrito em 1951), *Elementos* (escrito em 1954-1955), todos publicados em *Poesia-IV* (1970), e ainda em poemas de *Noruega* (escrito em 1964-1965), reunidos em *Poesia-VI* (1976). Numa síntese dos exemplos escolhidos, a autora afirma: «O mito revirado conjuga admiravelmente a ironia com a tragédia da limitação, da impotência do amor humano, que a si mesmo se destrói.» (*idem*: 321).

As outras respostas de José Gomes Ferreira ao inquérito de *O Tempo e o Modo* completam o fio de um pensamento metaliterário que implica, naturalmente, a constituição do seu sujeito poético: elas referem a orientação social de todo o enunciado, a escuta apropriadora das vozes humanas, na sua pluralidade e historicidade, e o signo como materialidade ideológica e colectiva. E, assim responde, perguntando:

Pois não se exprime ela [a poesia] através das palavras de toda a gente inventadas pelos homens comuns, que lá do fundo da saliva de biliões de bocas conseguem vencer, com a fraternidade de gritos, beijos e imprecações, o abismo da solidão humana? (Ferreira, 1970: 127-128)

Também em *A Memória das Palavras*, a assunção dialógica da linguagem se revela primordial para a descoberta e amadurecimento do poeta militante. No capítulo I, a revelação da «*existência das palavras*» (Ferreira, 1979: 11; *itálico do texto*) faz-se a partir da «vaza da algaraviada comum» (*idem: ibidem*), «dos sons agrestes, encavalitados, torpes, com que os bichos diários se entendiam nas práticas mediócras do quotidiano das ruas e da escola» (*idem: 13*). A fechar o ciclo (no capítulo X), a maturação chega por fim, graças ao encontro com os neo-realistas, cuja fraternidade literária passou pela

[...] tentativa de fixar uma linguagem, vagamente adivinhada nos balbúcios gerais, e se consolidava dia a dia com o sangue das palavras que traziam ainda o calor das bocas dos homens vulgares. (E a poesia resume-se porventura em conservar esse calor *doutra maneira.*) (*idem: 176: itálico do texto*)

José Gomes Ferreira tem, decerto, em mente a apropriação do cancionero popular levada a cabo pelos *primeiros* neo-realistas, na clara senda dos românticos, embora com um outro substrato ideológico. Imbuídos desse espírito, Carlos de Oliveira e Gomes Ferreira partilharam,

de resto, a responsabilidade de organizar e prefaciар o volume dos *Contos Tradicionais Portugueses* (1958)⁹¹.

Não deixa de ser interessante ver confirmado, nos excertos atrás citados de José Gomes Ferreira, a superação do trabalho de luto moderno iniciado pela quebra do pacto entre a linguagem e o mundo. Combina-se a energia vibrátil do *poema-ser-vivo* com a matéria linguística que vincula tudo o que é humano e que constitui um chão comunitário e quotidiano, sulcado por ressonâncias de muitos sujeitos falantes, dos seus matizes dialógicos e das suas fronteiras ténues. No livro *Memória-II* (escrito em 1959 e publicado em *Poesia-V*, 1973), o primeiro poema assinala o baptismo do poeta-menino nesse magma colectivo e ancestral: as palavras reveladas são transpostas numa enumeração de metáforas, à imagem do que sucede no *incipit* de *A Memória das Palavras*, a enquadrá-las, diz-se no v. 1: «Foi então que descobri as palavras.» para se rematar, em síntese, a listagem metafórica anterior com o v. 14: «— o mundo forrado de bocas» (Ferreira, 1998a: 73).

Quase se diria que José Gomes Ferreira leu Mikhail Bakhtine, cuja propagação pelo Ocidente ocorre justamente a partir dos anos 60⁹². A filosofia marxista da linguagem que Bakhtine propugna passa inevitavelmente pela categoria crítica da voz e por uma consideração

⁹¹ Empenhados em refazerem o imaginário nacional, vários neo-realistas divulgaram a literatura oral e tradicional e aproveitaram-na nas suas formas e temas (veja-se «Xácaras das bruxas dançando», de Carlos de Oliveira, 1982: 15-18). Essa é uma realidade que podemos detectar noutras literaturas ocidentais do tempo. Para este trabalho tornou-se crucial o exemplo de Afonso Duarte, cuja *Obra Poética* (1956) foi organizada e brevemente comentada, em apêndice, por Carlos de Oliveira e João José Cochofel. Também Alves Redol aproveitou o seu trabalho de etnólogo — patente no *Cancioneiro do Ribatejo* (1950) e no *Romanceiro Geral do Povo Português* (1964, texto musical escolhido e prefaciado por Fernando Lopes-Graça, com ilustrações e arranjo gráfico de Maria Keil) — para a escrita dos romances, intercalando fragmentos líricos populares (caso das canções de monda) no discurso do narrador. Segundo Ana Paula Ferreira (1992: 158-165), ao descentralizar a enunciação romanesca até à voz do *outro*, ao dar a voz ao povo, Redol assume a memória de uma raiz antiga que sustenta o discurso do presente e o modela num movimento aspirante de emancipação do povo que (ainda) não pode ler esta literatura e ser o seu desejado destinatário.

⁹² Não tendo, decerto, lido a obra de Bakhtine, José Gomes Ferreira teve em Portugal quem, do lado do ensaísmo linguístico e literário, assumisse uma reflexão congénere à sua (e até, de certo modo à de Bakhtine), também ela estruturada pelo olhar crítico marxista. Falo, em concreto, de Óscar Lopes, que também responde ao inquérito de *O Tempo e o Modo* (Lopes, 1963: 7-12). Contra uma parte dos autores entrevistados, que impugnaram o conceito de arte social, Óscar Lopes reafirma a arte literária como o próprio trabalho social da linguagem a redistribuir-se sobre critérios próprios e novos, geradores de novas possibilidades para o real dos humanos. Aí reside a essência do cariz político da literatura e da arte, em geral: «penso que a arte tem sempre um sentido social imediatamente actuante, é sempre política, no sentido aristotélico do termo, justamente porque humana: produzir, interpretar, fruir, criticar, criticar uma obra de arte é sempre tomar partido, a partir do pó passivo e activo de relações que é qualquer pessoa» (Lopes, 1963: 11).

translinguística da verbalização humana, ao arrepio da orientação formalista: a voz é o enunciado, o acto de fala contingente porque organizado no pressuposto da interlocução, porque participa e traz a memória tanto da relatividade e conflitualidade social dos signos como da diversidade dos géneros discursivos. A escrita que enuncia o texto representa uma voz. Assim o é, por força, a literatura (e o romance ainda mais, na sua urdidura orquestral) que, em cima desse material, constrói a história dos seus próprios géneros e códigos. Sempre no limiar permeável do *eu* e do *outro*, cada gesto enunciativo da literatura é mais um elo na cadeia complexa da comunicação humana. Nas palavras de Bakhtine,

Ser significa comunicarse. Ser significa para otro y a través del otro para sí mismo. El hombre no dispone de un territorio soberano sino que está, todo él y siempre, sobre la frontera, mirando al fondo de sí mismo el hombre encuentra los ojos del otro o ve con los ojos del otro. (Bakhtine, 1988: 287; itálicos do texto)

Nesse sentido, a existência de uma expressão individual acaba sendo um paradoxo pelo facto de ser um dado socio-ideológico (Bakhtine, 1977: 30). A individuação discursiva de qualquer falante (inclusive a de um escritor) passa pela assimilação de palavras estrangeiras, ecos, entoações de outros enunciados que integram a esfera colectiva de intercâmbios linguísticos e artísticos (*idem*: 37). Para um poeta à procura da voz própria e que tenta contar-se autobiograficamente, esse é um constrangimento ambivalente, pela circunstância de levantar o problema de não estar só na sua pele, de estar sempre na praça pública tatuado pelas vozes dos outros que já usaram as suas palavras. No poema XXIII de *Memória-II*, fica a pergunta a interlocutores imaginários de um *eu* que se sabe feito de um barro chamado palavra:

(*Insónia.*)

Com estas palavras tão roídas
por toda a gente
— como querem que eu faça
poesia só minha,
de sangue inocente? (Ferreira, 1998a: 88)

Na outra face da moeda, a voz exígua pluraliza-se nos milhões de bocas humanas que descobre em cada objecto e ser do mundo. Para todos os efeitos, o seu enunciado é uma fracção da corrente de comunicação ininterrupta entre os homens, desde tempos imemoriais⁹³. Vista deste prisma, a escrita da poesia ou da prosa autobiográficas de José Gomes Ferreira, que simulam a oralidade de uma fala, concretiza o desejo de ser coral, no ofício-missão de «conservar esse calor [das bocas dos homens vulgares] *doutra maneira*» (Ferreira, 1979: 176; *itálico do texto*).

Na prosa é quase único o passo de *A Memória das Palavras* (cap. V; Ferreira, 1979: 63-65) onde o foco interno do *eu*-autor nunca se apaga, embora exhiba a voz excêntrica que subverte o possível das suas fronteiras fixadas pela escrita. E a voz desdobra-se e finge ser altissonante, quando cita o eco convulso da multidão nas ruas de Lisboa, agitada pela intentona monárquica de Paiva Couceiro, em 1919. Transcrevo apenas dois momentos dessa sequência:

Dia extraordinário esse («Armas! Armas! Queremos armas! Mas dêem-nos armas!») em que os senhores de fraque e os operários de fato de ganga vieram para a rua, terríveis de musgo acordado, dispostos a não-sabiam-bem-o-quê para defenderem o seu sonho consubstanciado nesta palavra de esperança total: República. (Vá, homens superiores, riam! Chamem-me primário!)

Nas paredes, grandes cartazes barrados de verde e vermelho com a famosa proclamação do Governo ao Povo: «ÀS ARMAS, CIDADÃOS!» (Escrita por André Brun — soube-o mais tarde.)

Manhãzinha de Janeiro. Frio. (Mas os homens nesse dia deliberaram destruir o frio.) Os meus vizinhos, ainda estremunhados, desceram as escadas a correr, contentes de terem um grande Destino provisório. («Armas! Armas!») As mulheres berravam, nas traseiras, esquecidas do emaranhar dos pequeninos

⁹³ Na mesma época, Pablo Neruda trabalha uma questão idêntica: veja-se o poema «La palabra», de *Plenos Poderes* (1962). Aqui, o *eu* poético ritualiza a herança colectiva da palavra, inscrita no sangue do continente americano, das suas raças e tribos chacinadas que se tornaram pedra. Mas, como a linguagem é património histórico, comunitário e dialéctico, não há morte para ela nem para o poeta que a vier beber, pelo que ela se torna na metáfora orgânica por excelência da humanidade: «Palabra humana, sílaba, cadera/de larga luz y dura platería,/hereditaria copa que recibe/las comunicaciones de la sangre:/he aquí que el silencio fue integrado/por el total de la palabra humana/y no hablar es morir entre los seres:/se hace lenguaje hasta la cabellera,/habla la boca sin mover los labios:/los ojos de repente son palabras.» (Neruda, 1982: 22).

Fados de cada uma, agora incendiados num rumo geral: «até eu ia, se usasse calças! Até eu ia!» Por toda a parte, nos títulos dos jornais, nas bocas dos oradores empoleirados nos marcos dos correios, nos comícios de improviso nos jardins das flores atentas, um único brado: «Armas! Armas!» (O bebé da cave olhava para as mãos vazias e chorava com desconsolo.)

[...]

Vários rapazes pretendem imiscuir-se nas nossas fileiras. Choramiam: «deixem-nos ir! Deixem-nos ir!» («ÀS ARMAS, CIDADÃOS!») A certa altura pareceu-me ver, num rasgão, o vulto do escritor José Osório de Oliveira. Ou terei sonhado? (*idem*: 63-64)

No meio da rememoração, que vemos sublinhada pela interrogação «Ou terei sonhado?» (*idem*: 64), a voz tenta embraiar um discurso plural (no desejo de ser épico), para acompanhar um dia e uma noite exaltantes. Daí que vejamos o sujeito a interpelar supostos interlocutores, a presentificar e modalizar afectivamente o relato, a ironizar o próprio acto de recordar, dando espessura gráfica à voz com apartes entre parênteses, maiúsculas, pontuação, aspas. São estas formas de fingir, com exuberância, a excentricidade da sua voz escrita.

Bibliografia citada de José Gomes Ferreira

1. Éditos

1.1. Sob assinatura de José Gomes Ferreira

- 1948 «Nota inicial» a *Poesia-I*, Coimbra, Edição de Autor, Colecção «Sob o Signo do Galo»: IX-X.
- 1962a «Diálogo com José Gomes Ferreira», *Gazeta Musical e de Todas as Artes*, Lisboa, 2ª. série, nº. 132, Lisboa, Março: 31-33.
- 1962b (1948) *Poesia-I*, 2ª. ed., pref. Alexandre Pinheiro Torres, Lisboa, Portugalíia.
- 1963 «A poesia de José Fernandes Fafe» in *Poesia Amável* de José Fernandes Fafe, Lisboa, Portugalíia: IX-XXVIII.
- 1965 «Cinco minutos com José Gomes Ferreira», *O Primeiro de Janeiro*, Porto, 19 Maio: 10.
- 1970 (1966) *Imitação dos Dias. Diário Inventado*, 2ª. ed., Lisboa, Portugalíia.
- 1971a «Continuo sempre de dentes cerrados sem sorrir para quem não quer sorrir», entrevista de José Carlos de Vasconcelos, *Seara Nova*, Lisboa, nº. 1510, Lisboa, Agosto: 11-15.
- 1975a *Antologia Poética*, org. e pref. Casimiro de Brito, Lisboa, Diabril.
- 1975b *Revolução Necessária*, Lisboa, Diabril.
- 1977a «‘Ninguém me obrigará a trair o que penso. Ninguém!’, José Gomes Ferreira, poeta militante, fala à *Opção*», entrevista de Margarida Marante, *Opção*, nº. 84, Lisboa, 1-7 Dezembro: 48-50.
- 1977b *Intervenção Sonâmbula. Crónica do Segundo Ano da Revolução de 25 de Abril de 1974 Através de Documentos Publicados pelo Autor Nesse Período*, Lisboa, Diabril.
- 1977c *Tu, Liberdade. Antologia de Ficções em Prosa*, org. e pref. Casimiro de Brito, Lisboa, Caminho.
- 1978a *Coleccionador de Absurdos com a Biografia das Duas ou Três Infâncias do Coleccionador*, Lisboa, Moraes.
- 1979 (1965) *A Memória das Palavras-I ou O Gosto de Falar de Mim*, 4ª. ed., Lisboa, Moraes.
- 1980a *Relatório de Sombras ou A Memória das Palavras-II*, Lisboa, Moraes.
- 1980b (1975) *Gaveta de Nuvens. Tarefas e Tentames Literários*, 2ª. ed., Lisboa, Moraes.
- 1983a (1977) *Poeta Militante. Viagem do Século Vinte em Mim*, vol. I, pref. Mário Dionísio, 3ª. ed., Lisboa, Moraes.
- 1983b (1977) *Poeta Militante. Viagem do Século Vinte em Mim*, vol. II, 2ª. ed., Lisboa, Moraes.
- 1983c *Calçada do Sol. Diário Desgrenhado de um Homem Qualquer Nascido no Princípio do Século XX*, Lisboa, Moraes.
- 1983d «José Gomes Ferreira sobre *Calçada do Sol*. ‘Um livro faz-se de bagatelas...’», entrevista de Inês Pedrosa, *JL*, nº. 68, Lisboa, 27 Setembro-10 Outubro: 8.
- 1990a *Dias Comuns-I. Passos Efêmeros*, Lisboa, Dom Quixote.
- 1998a (1978) *Poeta Militante. Viagem do Século Vinte em Mim Seguido de A Poesia Continua. Velhas e Novas Circunstanciais*, vol. III, 4ª. ed., Lisboa, Dom Quixote.
- 1998b *Dias Comuns-II. A Idade do Malogro*, Lisboa, Dom Quixote.

1999 *Dias Comuns-III. Ponte Inquieta*, Lisboa, Dom Quixote.

2000a *Raiz de Granito. Antologia de Poesia e Prosa sobre o Porto*, pref. Manuel António Pina, Lisboa, Dom Quixote.

2000b *Uma Sessão por Página*, org. Teresa Barreto Borges e Nuno Sena, intr. Raul Hestnes Ferreira, Lisboa, Ministério da Cultura/Cinemateca-Museu do Cinema.

2003a *Música. Minha Antiga Companheira desde os Ouvidos da Infância. Antologia*, org. Raúl Hestnes Ferreira e Romeu Pinto da Silva, Porto, Campo das Letras.

2004 *Dias Comuns-IV. Laboratório de Cinzas*, Lisboa, Dom Quixote.

2. Inéditos

BNL, E/23/1056, Espólio de João José Cochofel, Carta de José Gomes Ferreira, Lisboa, 23 Julho 1949, ms., 1 folha (fr. e v.).

BNL, E/23/1058, Espólio de João José Cochofel, Carta de José Gomes Ferreira, Lisboa, 30 Julho de 1949, ms., 1 folha (fr. e v.).

3

Um poeta
sonâmbulo
ao espelho



Eu, o poeta militante,
que por ódio à dor que se mascara
desci do meu mirante
e vim para a rua de lágrimas na cara.

José Gomes Ferreira, *Cinzas* (1948-1950) in Ferreira,
1983b: 103.

(E é esta a minha tragédia!
Ser muitos e andar a fingir apenas um destino.)

José Gomes Ferreira, *idem*: 110.

(... mas o montinho de cinza que fui acumulando no pires,
enquanto escrevia este comentário, nunca mais voltará a ser
cigarro.)

José Gomes Ferreira, *Imitação dos Dias*, 1970: 152.

O auto-retrato de um homem-escrita

Entre o sangue e a memória genológica do auto-retrato

Em três notas seguidas de *Dias Comuns-I* (1990), sub-intitulado *Passos Efêmeros*, José Gomes Ferreira reconhece a sua arte poética sob a orientação do eixo autobiográfico e, em particular, do auto-retrato, na íntima relação entre a memória e a invenção. Escandidos por três dias do mês de Março de 1965 e pelo movimento de retoma e expansão temáticas, os referidos fragmentos privilegiam a materialidade autoconsciente da linguagem nessa opção autobiográfica. Para não perder a sequência diarística em questão (extensa, por certo), transcrevo-a, de seguida:

16 de Março

Arte, para mim, é este arrancar dum poço de nuvens as linhas de contorno a que chamamos realidade e constantemente se esvai, [s]e perde e desvanece.

Fora dessa memória (no papel, no mármore, nas paredes das cavernas...) que existe? Sim, que existe para nós, os agnósticos, que não acreditamos na memória das estrelas nem nas balanças de luz do Outro Mundo (com letra grande)?

18 de Março

Esta definição de Arte como *fixadora* da Realidade e a única memória viva dos homens explica medularmente a minha literatura, sempre com sabor autobiográfico.

Arte — verónica do sangue dos factos da minha experiência. Principalmente da esquecida — e, portanto, tenho de inventá-la.

19 de Março

Sobretudo dói-me até à ponta do punhal no fundo do coração o esquecimento das pequeninas coisas que se escoam e morrem para sempre nesta confusão de bruma e sol...

Digam-me: o olhar daquele cão corrido à pedrada em Albarraque, onde pára?

Nem eu o decorei. (Ferreira, 1990a: 44; *italico do texto*)

Perante esta sequência, fica evidente que José Gomes Ferreira não reconhece à literatura (assim como a qualquer outra disciplina artística) a caução de ser reflexo mimético de um referente alegadamente anterior e exterior à escrita. Ao entender a «Arte como *fixadora* da Realidade» (*idem: ibidem*; itálico do texto), está, ao invés, no caso da literatura, a mostrá-la como artefacto enunciativo e simbólico, o que o itálico da expressão citada retém graficamente.

Todavia, se é dado assente que todo o real é signo, na forma da sua significância figural e discursiva, nem por isso se esconde a melancolia com que se vêem os constrangimentos da arte a construir e a alimentar a memória humana. Ao falar do gesto de «arrancar dum poço de nuvens as linhas de contorno a que chamamos realidade e [que] constantemente se esvai, [s]e perde e desvanece» (*idem: ibidem*), o poeta faz um reenvio metafórico para uma ideia semelhante de representação do real e de auto-representação de um sujeito que se constitui textualmente, assumindo a conexão com as artes plásticas. Esse é, aliás, um tópico antiquíssimo no pensamento artístico ocidental: ou seja, a inexorabilidade destrutiva do tempo que presidiu à definição do retrato desde as anedotas e aforismos da literatura greco-latina, abundantemente glosados e citados em autores dos séculos XV a XVIII (Pommier, 1998: 11-30). Em concreto, esta metáfora de Gomes Ferreira parece recuperar a tradição fixada por Plínio, o Velho, na sua *História Natural* (XXXV), que identificou o retrato com o traçado de um contorno humano, tirado do natural e guiado pelas suas sombras — a *circumdactio umbrae* —, sob inspiração do amor e sobretudo da memória e da perda trágicas (*idem*: 18-24).

Por via desta referência chegamos ao diálogo, nem sempre pacífico, entre duas artes gémeas, a pintura e a poesia, na afirmação histórica do género retratístico. Segundo relata Édouard Pommier, em *Théories du Portrait* (1998), em países como a Itália ou a França, deu-se uma longa e virulenta controvérsia acerca do retrato, do século XV até ao esgotar do neo-classicismo¹. Mesmo antes da sua mais generalizada consagração como género, já Petrarca

¹ Numa síntese breve desse debate, opuseram-se, de um lado, a exaltação do valor memorial ou mimético do retrato, não imune à importância assumida, desde o renascimento, pela perspectiva e pela anatomia; do outro, a

valorizara o retrato enquanto marca viva e idealizada da alma, estimuladora da imaginação e fruto criativo do homem-criatura de Deus, comprovando inclusive a superioridade do artista moderno (cristão) sobre o da Antiguidade (*idem*: 37). *Le Vite* (1550), de Giorgio Vasari, ilustrou, então, de forma excepcional, o nexos estreito entre os poderes do retrato e a nobreza do pintor cuja actividade merecia, no entender de Vasari, ser incluída entre as artes liberais. Na esteira de Francisco de Holanda, no seu *Do Tirar Polo Natural* (1549), os retratos serão cada vez mais tidos como factores de enobrecimento social e moral, pela sua capacidade de suspensão e sobrevivência à morte (*idem*: 128-134). Mais tarde, nos séculos XVII e XVIII, em plena consolidação absolutista, o retrato será um factor determinante na entronização da figura régia e na escolha política da representação (Marin, 2005: 95-171). No meio da referida contenda, o retrato, primeiro literário e depois pictórico, foi ganhando gradualmente reconhecimento enquanto prática e realidade autónomas e emancipa-se do sistema academista de géneros que o colocava sempre em posição subalterna. Nas palavras de Édouard Pommier, no fim do século XVIII, aquele longo debate deu como fruto uma mudança importante no entendimento do género:

Il ne s'agit plus de copier la nature, ni de l'aider, ni de la corriger, ni de l'achever: mais de créer une autre nature qui ne fait pas illusion, car le portrait est devenu une oeuvre d'art, un témoignage du pouvoir magique que l'homme exerce dans la peinture. (Pommier, 1998: 424)

A acompanhar essa progressiva consagração histórica do retrato mantém-se, porém, constante a relação tópica do género, literário ou pictórico, com a memória e com a morte. É também disso que nos dão eco as passagens de *Dias Comuns-I* com que iniciei este capítulo. Concentrando-me no fragmento de 19 de Março, chama-me a atenção o exemplo do olhar de um cão acossado e esquecido: o seu olhar acompanha o *pathos* afectivo do sujeito-artista («dói-me até à ponta do punhal no fundo do coração»: Ferreira, 1990a: 44), perturbado

crítica às finalidades do género (de ordem social, filosófica, moral ou religiosa), sendo essa crítica, no entanto, afectada pela evolução no valor reconhecido aos modelos e aos modos de representação.

pela escassez e impotência dos seus meios linguísticos ante a diversidade banal e efémera do mundo. Exemplifica-se, desta maneira, o passo anterior que falava em «arrancar dum poço de nuvens as linhas de contorno a que chamamos realidade e [que] constantemente se esvai, [s]e perde e desvanece» (*idem: ibidem*). É na combinação paradoxal entre planos espaciais opostos («poço de nuvens») que se localiza o ensaio de dar contorno figural à realidade, nomeadamente ao próprio *eu* enunciador. A lembrar a formulação de Montaigne, nos seus *Essais* («Je ne peints pas l'estre. Je peins le passage»: 1952, III: 18), também José Gomes Ferreira insiste no paralelo entre escrita e pintura que potencia a figurabilidade inventada e volátil do *eu*, enquanto lugar de enunciação.

A este propósito, basta recordar vários títulos de José Gomes Ferreira para vermos associada a géneros discursivos ou a lugares de fabrico e de arquivo da escrita uma forma de oxímoro, cujos elementos determinativos apontam sempre para o campo semântico do degradado, do incinerado, do impalpável e até do fantasmático: *Gaveta de Nuvens* (1975), *Relatório de Sombras* (1980) ou *Dias Comuns-IV. Laboratório de Cinzas* (2004). Essa é uma estratégia de relativização crítica da actividade autobiográfica e de marcação dos seus produtos escritos num campo de forças tensional e dialecticamente irresolvido: tais títulos são a prova da inoperância, da desfiguração e da mortalidade da escrita que, como adiante tentarei aprofundar, constitui mais um indício da atitude reflexiva e melancólica do autor José Gomes Ferreira.

Creio, deste modo, que o confronto do poeta militante com aquele autor renascentista francês pode ir bem mais longe. Em meu favor, convoco Louis Marin (1999: 119) para quem os *Essais* constituem a matriz histórica inaugural do auto-retrato e da reflexão autobiográfica nele implicada, fingindo o *eu* ser um sujeito único, incomparável e natural. Para tanto, Marin considera as imagens textuais de Montaigne «c'est moy que je peins» e «je suis moy-mesme la matiere de mon livre» (1952, I: 1) como traves mestras da nota dirigida ao leitor

que precede os dois primeiros livros dos *Essais* (1580)². Nessa nota, Montaigne define-se enquanto lugar textual de enunciação, estruturado por uma rede de deícticos que dão a ilusão de ele ser transparente e fidedigno aos que melhor o conheceram em privado (Marin, 1999: 116). Aí o autor renascentista diz procurar as figuras apropriadas para dar forma a um *eu* completo e passível de ser acolhido, na sua marca humana, pelo leitor.

Por conseguinte, o que aqui temos é um sujeito que se desdobra perante a linguagem, debruçando-se sobre o modo de produção e sobre o lugar de enunciação (o livro) que o *eu-autor* personifica e torna seu interlocutor. Exibe-se a superfície artificial (o texto) que expõe, compõe e alteriza o sujeito, ao ser atravessado por um dispositivo retórico previamente codificado. No fim de «Au lecteur», o nome próprio Montaigne, assinado e acompanhado da respectiva data, são mais do que o simples ensejo de fazer a apropriação cognitiva e prática de si: esses signos de auto-identificação ficam no centro do écran da representação e acabam por revelar um traço desfocado e incompleto, convenientemente atenuado, na desolação que provoca, pela espirituosa auto-ironia de a si mesmo se chamar «un sujet si frivole et si vain» (Montaigne, 1952, I: 1).

Sendo o lugar onde o sujeito se pinta e configura, o livro diz-se feito da matéria humana da escrita («je suis moy-mesme la matiere de mon livre», afirma Montaigne, *idem: ibidem*). *Eu* (pronome pessoal) sou *eu* (entidade individual), o que permite por extensão metonímica dizer: o meu livro sou eu. O livro torna-se, pois, no espaço que alteriza o sujeito que o folheia e comenta; ele é uma superfície espacial, ilusoriamente profunda e tridimensional, dando aí, em simultâneo, sinal da força enunciativa e da sua ausência e perda. Também pela inscrição da assinatura individual, acompanhada, no frontispício da primeira edição dos *Essais*,

² Transcrevo o final do texto introdutório dos *Essais*, intitulado «Au lecteur», onde surgem as referidas frases emblemáticas: «Je veus qu'on m'y voie en ma façon simple, naturelle et ordinaire, sans contantion et artifice: car c'est moy que je peins. Mes défauts s'y liront au vif, et ma forme naïfve, autant que la reverence publique me l'a permis. Que si j'eusse été entre ces nations qu'on dict vivre encore sous la douce liberté des premieres lois de nature, je t'asseure que je m'y fusse très-volontiers peint tout entier, et tout nud. Ainsi, lecteur, je suis moy-mesme la matiere de mon livre: ce n'est pas raison que tu employes ton loisir en un sujet si frivole et si vain. Adieu donq; de Montaigne, ce premier de Mars mille cinq cens quatre ving.» (Montaigne, 1952, I: 1)

por um retrato do autor, «le projet de Montaigne est inaugural en ce qu'il est la forme extrême de l'autographie du moi, du déploiement topique de son opacité dans la transparence même de sa représentation écrite» (Marin, 1999: 119). São esses protocolos de leitura do livro que interpelam o leitor como auto-retrato (sem o formato narrativo/cronológico de uma vida), que assinalam o *eu* enunciador como escritor e que reduplicam iconicamente a assinatura, fazendo do livro uma das suas propriedades³.

Ora, os excertos de arte poética anteriormente citados do primeiro volume da série *Dias Comuns* estabelecem uma impressionante ligação com aquela análise de Louis Marin, centrados, como são, na memória e na matéria-prima da palavra e assumindo, como o fazem, o inultrapassável «sabor autobiográfico» (Ferreira, 1990a: 44) deste projecto autoral. Longe de ser um simples registo de contas diárias e factuais, as páginas de *Dias Comuns* desenvolvem um exercício intelectual acerca da escrita e da autobiografia em particular. Por isso, reconhecido o valor memorialístico da arte para os homens, no caso específico deste sujeito, a memória constitui e «explica medularmente» (*idem*: 44) a definição da sua obra. É ela o cerne de um corpo textual, singular e metamórfico, que, pela escolha do advérbio de modo («medularmente»), vê reiterada a sua origem metafórica organicista, embora destituída de ilusões quanto à fiabilidade da mimese. Mais uma vez, na sequência do que apresentei no ponto 2.3.1. do capítulo anterior, temos uma nova declinação da metáfora romântica do *poema-ser-vivo* enquanto matéria objectivada de linguagem e, não obstante todas as suas limitações, construtora de humanidade.

³ Louis Marin (1999: 133) relaciona Montaigne com a construção do espaço pictural ou do discurso textual que, no renascimento, se adequa à perspectiva geométrica e à inscrição discursiva do sujeito, respectivamente. Tal revolução técnica converge no tempo não apenas com a consciência emergente da personalidade individual e social do artista, mas também com a procura neoplatónica da beleza e da origem criadora, dados que se projectam lapidariamente nos auto-retratos de Dürer, na entrada do século XVI. Novos dispositivos de representação vêm objectivar, nos dois campos artísticos, a subjectividade e dão a esta última a ilusão de ser objecto transparente de representação. Logo, o *eu* do pintor ou do escritor não é ilustrado pelo seu auto-retrato; antes pelo contrário, esse *eu* é efeito de uma prática figural ou enunciativa, no plano da imagem ou do texto. Nos termos de Louis Marin, esse *eu* resulta de «une figure ou un énoncé pluriel, faits de toutes les relations possibles entre les figures ou les énoncés, de tous les parcours possibles du regard et de la lecture dans le champ de l'oeuvre, une figure infinie, un énoncé virtuel» (*idem*: 35).

O primeiro e grande produto dessa construção é o próprio *eu*-enunciador, automeado, em Montaigne, como «ouvrier» e, em Gomes Ferreira, como «operário das palavras» (1998a: 380) na oficina literária. O próprio Louis Marin (1999: 119) não se esquece de citar o trecho do livro III dos *Essais* onde se fala, com clareza, da relação biunívoca entre a obra e o seu operário: «Icy, nous allons conformément et tout d'un train, mon livre et moy. Ailleurs, on peut recommander et accuser l'ouvrage à part de l'ouvrier; icy, non: qui touche l'un, touche l'autre.» (Montaigne, 1952, III: 19-20). Não obstante a distância histórica que as separa, a fórmula de Montaigne, que pressupõe a presença a si da enunciação e a imagem de um corpo chamado livro, ressoa na expressão volitiva com que José Gomes Ferreira encerra a segunda nota de arte poética, a abrir *Poeta Militante-I*: «E eu quis que este livro desse a impressão de que respirava.» (1983a: 10).

Da mesma família organicista é também a metáfora da arte que surge no fragmento de 18 de Março de *Dias Comuns-I*, desta feita delimitada pelo uso do travessão: «Arte — verónica do sangue dos factos da minha experiência. Principalmente da esquecida — e, portanto, tenho de inventá-la.» (Ferreira, 1990a: 44). Há que sublinhar a inscrição animizadora e personificadora da escrita que diz uma vida. Falar na «verónica do sangue dos factos da minha experiência» (*idem. ibidem*) significa assumir o sujeito textual, auto-retratado, em diversos títulos da sua vasta obra, como autor-poeta, e significa também simular a contiguidade metonímica com o autor empírico, na condição de sujeito biográfico. Para esse facto concorre a profusão de autobiografemas, disseminados pela prosa e pela poesia de José Gomes Ferreira (nomeadamente nas 'epígrafes'), que urdem uma ligação entre vida e escrita, quando a primeira é o resultado da segunda e não tanto o seu inverso.

Para todos os efeitos, é a entidade auto-reflexiva e imanente ao texto (o autor) que dá corpo enunciativo e se torna a matéria do livro. Com as devidas diferenças que separam Gomes Ferreira de Pablo Neruda e da sua funda inscrição no húmus e na magnificente geografia humana do continente americano, a verdade é que, na linhagem de Walt Whitman (e

mais longinquamente de Montaigne), em ambos, a palavra não é mera cifra abstracta mas um lugar que se faz voz(es) de escrita. Nessa medida, creio não ser desajustado ver também na tal «verónica do sangue dos factos da minha experiência» (*idem: ibidem*) uma descrição do sujeito textual próxima da que García Lorca fez de Neruda, quando o apresentou na Universidade de Madrid, em 1935: um poeta «más cerca de la sangre que de la tinta» (1973: 1183). No caso dos poetas português e chileno, a reivindicada vibração sanguínea não exclui a revelação de si enquanto artefacto enunciativo, enquanto corpo textual que dá impressão de respirar e de ser sinónimo do sujeito que se representa a si mesmo⁴.

Escusado será insistir na fortíssima marca de auto-reflexividade que a sequência de *Dias Comuns-I* desenvolve em torno da ideia de arte. Nela põem-se a nu o efeito de real da arte autobiográfica, os seus dispositivos linguísticos, que, por força, inscrevem a ficcionalidade no gesto da auto-representação. Aí está o procedimento retórico que mais alimenta e denuncia a coincidência impossível entre aquele que diz *eu* e aquele que, nesse gesto discursivo, se vê já sempre outro. No fundo, o auto-retrato equivale ao lugar da montagem de uma entidade textualizada onde se desenham incessantes configurações. Simulam elas uma presença, afinal ausente, para que a palavra e o livro se tornem objecto de invenção e marca tumular, sempre inocupável e inapropriável, do *eu*, ideias em que coincidem Michel Beaujour (1980: 23) e Louis Marin (1999: 122).

A fim de começar a aferir a relevância do auto-retrato no conjunto textual de José Gomes Ferreira, relembro o fecho do capítulo VI de *A Memória das Palavras* onde se assinala o seu renascimento poético, em 1931: nessa data, dá-se a passagem da escrita de um «Diário Privado» (Ferreira, 1979: 100) para a visibilidade pública do poema «Viver sempre também cansa» e para uma produção que, doravante, se define por «Diários em verso» (*idem*:

⁴ Mesmo sem recuar até Montaigne, importa sublinhar a herança comum que Neruda e Gomes Ferreira reconhecem em Whitman. Segundo James Nolan (1994: 165), Whitman tem em comum com o poeta chileno a figuração do poeta como um *medium* comunitário das vozes da América nativa. A relevância de Whitman prende-se assim com o facto de que, como defendi no ponto 2.4.1., ele faz da palavra viva um efeito transformador da materialidade do livro no corpo vibrátil do sujeito-poeta. Recordo os versos de «So long», em *Leaves of Grass*, particularmente significativos desse processo de fingimento já presente em Montaigne: «This is no book;/Who touches this touches a man.» (1961: 455).

ibidem) e pela metáfora auto-identificadora de uma «verónica sangrenta de mim e dos tempos» (*idem. ibidem*). Curiosamente, nesta citação de *A Memória das Palavras* como na mais extensa e elaborada de *Dias Comuns-I* (recordo apenas um segmento: «Arte — verónica do sangue dos factos da minha experiência», Ferreira, 1990a: 44) aparece um termo significativo («verónica») que prenuncia a importância do auto-retrato, nomeadamente por uma série de referências simbólicas que passo a enunciar brevemente.

Não sendo de todo um autor de formação religiosa, o que o próprio confirma na nota de 16 de Março de 1965 atrás transcrita⁵, o facto é que José Gomes Ferreira reincide em expressões como «verónica sangrenta de mim e dos tempos» (Ferreira, 1979: 100) e «verónica do sangue dos factos da minha experiência» (Ferreira, 1990a: 44). Ambas metaforizam a escrita autobiográfica e convergem na ideia de um artefacto que inscreve especularmente um sujeito marcado pela dor e pelo tempo. Na base dessa metáfora está a referência a uma mulher chamada Verónica que, num acto de misericórdia, terá enxugado com um pano o rosto de Jesus a caminho do Calvário — e nesse pano teria ficado impresso o retrato a sangue do mártir⁶. Por associação metafórica, a verónica configura, no texto de José Gomes Ferreira, a vibração humana e o sentido de um percurso existencial na escrita de si, ensombrada pela perda e pela morte, o que o gesto da memória sempre envolve, mais ou menos explicitamente. Sem anular a

⁵ Relembro a passagem em causa: «Sim, que existe para nós, os agnósticos, que não acreditamos na memória das estrelas nem nas balanças de luz do Outro Mundo (com letra grande)?» (Ferreira, 1990a: 44). Não entrarei, por isso, no campo do pensamento cristão que, no que concerne ao problema da representação, ultrapassou as questões da semelhança e da derivação de um modelo, tal qual Platão a concebeu, depreciando as artes da imagem, enquanto degradação falaciosa de uma forma ideal e original. Neste contexto, em vez de signo da referência, a defesa da representação figurativa de Cristo foi, em geral, dada como símbolo do invisível, resultado da relação entre Deus e o Verbo, entre Deus e aquele que é *à Sua imagem* por encarnação e não por imitação de um modelo (Clément, 1990: 884).

⁶ Este episódio está ausente dos Evangelhos, sendo, porventura, um desenvolvimento de Lucas, 23: 27, com uma primeira menção constante num acrescento latino ao Evangelho apócrifo de Nicodemo (séc. V d.C). Daí derivou uma riquíssima iconografia do rosto de Cristo impresso num tecido e do respectivo culto, nos rituais católicos da Semana Santa, em especial na Procissão da Sexta Feira Santa. O nome de Verónica deu azo a leituras de base etimológica, por, alegadamente, conjugar a proveniência latina e grega das palavras *vera* e *icon*, quando, de facto, se trata da adaptação para latim do grego *Berenice*, alternando este último nome e o de Verónica em fontes gregas e latinas, respectivamente, da tradição cristã (González Terriza, 2001-2002: 140-141). Não obstante a falta de rigor daquela proposta etimológica (*idem. ibidem*), não me parece despropositado deixar registado o nexo que se pode estabelecer entre ela e a reivindicação de uma representação divina e dos retratos válidos de culto. Do mesmo modo, é interessante relacioná-la com a materialização do sagrado numa religião monoteísta que tantas reacções iconoclastas gerou ao longo de séculos, sobretudo até ao Concílio de Trento (Marcadé, 1990: 744-750).

simbologia eufórica do sangue, que enunciei no paralelo de José Gomes Ferreira com Pablo Neruda e com a metáfora organicista, trata-se aqui, em reverso, da figura de um *en* agónico; mais propriamente do retrato a sangue do herói-mártir que sofre pelas suas contradições interiores e pela dor dos homens, mesmo se refreado pela auto-ironia. Por último, cumpre salientar que esta convocação simbólica denota da parte de José Gomes Ferreira a reflexividade consciente do género auto-retrato e da sua história, assim como das suas desafiantes implicações teóricas. Vejamos mais de perto o problema do auto-retrato.

Nos termos de Michel Beaujour, o auto-retrato constitui-se não apenas pela projecção subjectiva de um rosto singular mas também por uma memória cultural, por um «système encyclopédique de lieux issus de l'invention et de la mémoire rhétoriques» (1980: 25), oriundas, em grande medida, da cultura clássica grega e latina: lugares comuns, *exempla*, figuras alegóricas, imagens emblemáticas estereotipadas, todos eles essenciais à composição de si. Claro que o romantismo fez triunfar a imaginação genial, soterrando a importância da disciplina retórica e a correlativa aliança entre invenção e memória na elaboração do discurso. Ainda assim, sobre os escombros da era pré-romântica, o auto-retrato moderno não pode esconder o quanto é mediatizado por esse arsenal tópico oriundo da retórica antiga e que o humanismo revisitou como uma autêntica anamnese cultural, numa escala e intensidade muito fortes, apenas possíveis graças à revolução tecnológica de Gutemberg. Foram, de resto, os humanistas que puseram essa herança discursiva ao serviço do sujeito moderno, marcado pelos valores da subjectividade e da experiência no mundo (*idem*: 85). Não será, portanto, ocasional que nenhuma outra obra como os *Essais*, de Montaigne, ilustre melhor essa síntese histórica humanística que deu lastro aos géneros do auto-retrato e do ensaio.

É justamente à luz desse incontornável substrato retórico que se pode entender a importância das alegorias socrática e crística no momento da morte como lugar-chave para o auto-retrato. Lembra Michel Beaujour (1980: 42-69) que a auto-representação segundo o modelo de Cristo (a *Imitatio Christi*) era definida como um dos passos da meditação mística:

segundo os *Ejercicios Espirituales* (1548), de Santo Inácio de Loyola, o praticante deveria mimar situações fictivas, cenas e imagens evangélicas, pelo que o discurso pessoal se constituía por mediação religiosa e pela interiorização de tópicos modelares, indexados em compilações. Com toda a naturalidade, a prática religiosa repercutiu-se nas artes plásticas e na escrita de si. Nessa conformidade, embora de modo subtil, a expressão «verónica do sangue dos factos da minha experiência» (Ferreira, 1990a: 44) faz o sujeito de Gomes Ferreira assimilar-se à figura de Cristo, expondo-se enquanto artefacto de representação e figura de supremo sofrimento. Como tentarei mostrar a seu tempo, no ponto 3.2.1., este é apenas um indício do auto-retrato *in figura* que estrutura o auto-retrato autoral no todo da obra em estudo.

Obviamente que, se eu recuperar, mais uma vez, a passagem que tenho vindo a analisar quase desde o início do capítulo («Arte — verónica do sangue dos factos da minha experiência. Principalmente da esquecida — e, portanto, tenho de inventá-la.»: Ferreira, 1990a: 44), não posso ignorar o sentido de invenção como resultado de uma reconstituição impossível do passado, tal qual aconteceu, obrigando à inscrição ficcional daquele que rememora e se vê sempre diferente do que já foi. De acordo com *Dias Comuns-I*: «O passado, para mim, graças ao trabalho subconsciente da imaginação às escuras, não pára, continua a viver, a desenvolver-se, a mudar...» (*idem*:186). Quer isto dizer que se aceita a imaginação individual como equivalente à invenção e como factor transfigurante e construtor da memória.

Só que, com a ajuda de Beaujour, sou levada a compreender a invenção do auto-retrato de José Gomes Ferreira também na acepção da *inuentio* retórica, como procedimento primeiro de toda a elaboração discursiva que procura e explora tópicos a tratar no discurso, adequados à matéria, ao interesse partidário da argumentação e à capacidade sedutora da enunciação. Por estas razões, o presente capítulo 3. propõe-se dar relevo ao manuseio dos recursos linguísticos e retóricos, de diversíssimas proveniências, que compõem a figura do poeta-andante-militante e os seus efeitos de inconstante duplicação (duplos, sombras e *alter egos*). Pressuponho que também o seu auto-retrato se faz pela recordação de recursos pré-

-existentes, recuperados pelo que, na retórica clássica, constitui o exercício da *memoria*, «compreendida como uma totalidade espacial, por cujas divisões («lugares»: τόποι, *loci*) os diferentes pensamentos estão distribuídos» (Lausberg, 1982: 91). Com eles se potenciam e justificam o retorno reiterado a si, a recuperação, o reenvio e o reajuste permanentes dos mesmos tópicos, episódios e figuras para construir as múltiplas imagens do *eu*-autor José Gomes Ferreira.

Graças ao seu cunho analógico, descontínuo e topológico, o auto-retrato torna-se numa escrita inquieta, encenada na montagem da sua materialidade retórica e na clivagem que separa o acto do agente, o auto-retratado do auto-retratista, tematizando-se com isso, em permanência, o processo da memória. Segundo as palavras de Michel Beaujour (1980: 18), o auto-retrato distingue-se, nessa medida, como a margem a partir de onde a linguagem é pensada e como o vazio onde se configura o espaço do sujeito. Nada mais ajustado ao caso de José Gomes Ferreira que, da sua margem discursiva auto-irónica, pensa e exhibe a linguagem, mostrando-a na sua tensão irresolvida, limitada e, ainda assim, fértil.

Não é, pois, a cito que a ‘epígrafe’ do poema XXXVI de *Cinzas* cita Carlos de Oliveira na sua apreciação acerca do autor como «*paradoxo vivo*» (Ferreira, 1983b: 109). O corpo do poema toma, pela metáfora e em paridade, as actividades de prescrutação interior e da escrita de si como «duas pinças da mesma tenaz/fincadas em fumo», o que as mostra dolorosamente impedidas de construírem algo de estável e perene:

(O Carlos de Oliveira chamou-me *«paradoxo vivo»*.)

Verdade: onde estás?

No que penso, ou no que digo por desarrumo?

— Duas pinças da mesma tenaz

fincadas em fumo. (*idem: ibidem*)

Na revelação da sua precariedade, constituindo e desfazendo a cada passo o simulacro de si, a escrita do auto-retrato garante uma «experiência inaugural» (a expressão, devo-

-a a Beaujour, 1980: 9) do sujeito, entre a estranheza e a possibilidade de fazer sobreviver o presente (contra a morte) daquele que recorda. Citando Foucault, defende o autor de *Miroirs d'Encre*:

Qu'il y ait «une incompatibilité peut-être sans recours entre l'apparition du langage en son être et la conscience de soi en son identité», tous les autoportraits nous l'enseignent par leur dispersion topique, leur métadiscours inquiet, le clivage entre des instances disloquées de l'énonciation. (*idem*: 18)

É numa tal dialéctica entre o *eu* «que pens[a]» (Ferreira, 1983b: 109) e o *eu* «que di[z] por desarrumo» (*idem. ibidem*), é nesse interstício a separar as «[d]uas pinças da mesma tenaz» (*idem. ibidem*) que se inscreve a matéria heteróclita dos lugares e da tónica que dão forma ao sujeito, vindo eles da mitologia, da retórica ou da literatura. Entre aproximações e desfazamentos instáveis, o auto-retrato está, assim, impossibilitado de responder ao critério da verdade ou à ilusão de um *eu* original e de um discurso sincero. Perante isto parece apenas haver uma saída possível: tentar elaborar o *eu por mim próprio*, integrando no discurso o comentário, a objecção auto-irónica, a dúvida engenhosamente exibida.

Dáí, por certo, o impulso incessante de representar, no espelho de tinta, a figura autoral de José Gomes Ferreira, no intuito de fixar, recortar e conhecer a sua singularidade, por entre os efeitos da linguagem. Quase a abrir *Relatório de Sombras*, há aliás um texto intitulado «Dúvida inicial» (Ferreira, 1980a: 19-22) que, no seu conteúdo e na sua arrumação formal, exemplifica a centralidade do auto-retrato e a sua indispensável moldura reflexiva. A dúvida em causa incide sobre o poder da memória e a interposição inevitável de «filtros do tempo» (*idem*: 19), quando se quer reconstituir uma cena fundadora da infância e o poeta ainda rapaz, avesso a todos os constrangimentos, mas já a fazer antever, nas suas atitudes de subversão, o poeta adulto em que virá a transformar-se. Domina, sem dúvida, nesse texto uma orientação dubitativa sobre a memória que dá coesão ao conjunto, pontuando, em pontos estratégicos do texto, a interrogação, a polémica e a autocontradição. Assim fica exposto um enunciador que, à

vista do público⁷, se interpela a si mesmo e alimenta o enunciado com as suas próprias hesitações e inversões. Se ele afirma peremptoriamente o acto de rememorar, faz seguir-lhe, de imediato, uma correcção em contraditório que põe a nu os subterfúgios da imaginação para colmatar as falhas de um passado recomposto: «Recordo-me perfeitamente dessa manhã. Ou melhor: não me recordo, mas ainda sinto o horror imaginado de ver na minha frente as ruas multiplicarem-se em labirintos [...]» (*idem. ibidem*).

Delineado o retrato infantil, a dúvida indicia a não fiabilidade da representação de si: «Mas terá sido assim? Para trás não existirá apenas uma região de nuvens onde modelo vida como a entendo e desentendo agora.» (*idem*: 21). Mais uma vez, regressa a precariedade impalpável («região de nuvens») e falível («como a entendo e desentendo agora») da matéria memorialística. Sobre ela intervém um sujeito que modela vida, alguém que, como na pintura, tenta dar uma representação tridimensional ao passado, criando zonas de luz e sombra para obter um efeito de relevo. O epílogo do texto, com aquele «Sei lá! O Passado inventa-se.» (*idem*: 22), assume, em definitivo, a montagem do passado pessoal, já anunciada, quase na abertura do texto, quando um parêntese introduz a contradição dialógica, ou seja, a palinódia, na referência à «primeira vez em que saí de casa sozinho de maleta às costas (objecto que nunca usei a não ser mais tarde na invenção da infância)» (*idem*: 19). Além disso, a anteceder aquela assumpção que dá o passado como matéria inventada⁸, acresce uma narrativa alegórica, declaradamente exemplificativa (introduzida, de resto, pela fórmula «Por exemplo:», *idem*: 21) da reflexão que envolve o auto-retrato infantil. Desta feita, narra-se o episódio de um menino com quem o poeta se cruzou na rua e no qual projecta a sua auto-imagem de poeta-criança, imaginativa e deslumbrada pelas coisas miúdas do quotidiano.

⁷ O primeiro parágrafo do texto pressupõe logo um cenário comunicativo: «Respondam-me: saberei em verdade exacta o que realmente vi, pensei e sofri em criança, na adolescência e na juventude?» (Ferreira, 1980a: 19).

⁸ De assinalar que, numa lista de obras publicadas e a publicar pela Editora Moraes, incluída em *Coleccionador de Absurdos* (1978a), há a referência, aliás única, a um inédito intitulado *Invenção do Passado*.

Insisto em enumerar os estratagemas discursivos (entre eles a própria narrativa) que emolduram a auto-representação, por entendê-la como central na organização da obra de José Gomes Ferreira. Importa salientar que, à semelhança de «Dúvida inicial», a generalidade das suas colecções de textos, de *O Mundo dos Outros* (1950) a *Relatório de Sombras* (1980), se organiza pela sucessão de retratos quer de figuras anónimas da cidade ou de artistas conhecidos, quer também de auto-retratos, com a respectiva marca de assinatura do autor. É por esta proeminência do auto-retrato que Rosa Maria Martelo (2004a: 24) escolhe o termo *autografia* para descrever a obra do poeta militante. Expurgado o morfema *bio* (presente em autobiografia), a designação *autografia* tem a virtualidade de dar relevância à estrutura espacial da escrita, à importância da montagem que dá forma ao sujeito que se olha e diz *eu*. Não menosprezando as vertentes diarística e memorialística, a autora de *Em Parte Incerta* evidencia, em todo o trabalho de José Gomes Ferreira, o «processo mais vasto da construção de um auto-retrato capaz de incorporar [aquel]as duas vertentes [a diarística e a memorialística] como estratégias operativas» (Martelo, 2004a: 15). Um dos argumentos justificativos deste exercício recursivo do auto-retrato é, lembra a ensaísta (*idem*: 15-18), a escolha do sintagma *Poeta Militante* para intitular os três volumes de poesia publicados em 1977-78. Por conseguinte, no resultado de um sujeito construído como identidade literária, aquela antonomásia do escritor dá nome aos seis volumes que, até a essa data, entre 1948 e 1976, foram sucessivamente editados sob o título *Poesia*. Unido entre si pela equivalência retórica ao nome próprio, o título desses volumes de poesia podem fingir ser o corpo construído, exposto e ausente da figura de autor que obriga a um «esforço aturado de correlação e combinação» (*idem*: 24) entre textos.

Parece-me justo salientar o relevo do auto-retrato para que concorre, em *A Memória das Palavras*, a lógica sintagmática e cronológica, típica da narrativa autobiográfica: esta apresenta a vida como um caminho de progresso em que o herói ultrapassa sucessivas contingências até um determinado epílogo. Em concreto, *A Memória das Palavras* apresenta a linearidade cronológica dos seus dez capítulos que seguem, desde a infância, a maturação

acidentada mas gradual do escritor e da sua voz singular. Uma observação mais atenta do livro acaba, entretanto, por identificar zonas de corte e sutura da sua composição que não camuflam a montagem dos materiais usados na escrita. Provenientes de fontes dispersas, como os diários pessoais dos anos 20, esses materiais, abundantemente citados, são sedimentos da memória que se espacializam na superfície enunciativa da obra e dão alicerce a inúmeros retratos (sempre sumários) de familiares, amigos e mestres e a alguns auto-retratos do protagonista, em diversos estádios do seu desenvolvimento intelectual. Noutras obras que recolhem crónicas ou contos verifica-se a quebra da linearidade, o que favorece, naturalmente, o apontamento esparso sobre a cidade ou a profusa composição de retratos, próprios ou alheios, sem com isso invalidar-se uma pensada organização serial das parcelas dispersas. A arquitectura interna da obra como um ser vivo constitui o resultado macro-estrutural dessa estratificação escrita do tempo e da escolha de um discurso que se quer mais rente ao quotidiano.

Convém, contudo, esclarecer que não existe qualquer contradição entre a importância do diário e a posição de Rosa Maria Martelo, quando sublinha o contributo das operações memorialística e diarística em favor do auto-retrato do poeta na sua oficina de trabalho. Com efeito, diz o próprio autor em *Dias Comuns-II*, esses recursos diarísticos são «instrumentos de trabalho» (1998b: 92) que servem a «luta para a Criação da Realidade» (*idem. ibidem*; itálico do autor) e que ilustram o confronto com o tempo e a vontade de contradizer a morte e o esquecimento. Na resposta ao inquérito *Situação da Arte* (1968), transposta para *Dias Comuns-II*, José Gomes Ferreira concretiza o seu método oficial:

Diários e mais diários (primeiro em prosa, depois em verso), artigos de jornal, em que transformava certas notas dos Diários em razões anedóticas, centenas e centenas de improvisos poéticos, pensamentos, planos, *fixações de instantes...* (*idem. 92-93*; itálico do texto)

Postas assim neste alinhamento sequencial, vemos enumeradas diferentes formas discursivas (diários, artigos, notas, improvisos), dadas como equivalentes entre si e marcadas pelo propósito

comum de modelar a vida pela escrita: são elas a «única memória de persistência possível» (*idem*: 93), porque são capazes de dar conta da temporalidade passageira dos humanos. Além do mais, nessas formas discursivas, a figura de autor acaba sempre sendo a espinha dorsal enunciativa e retórica, profundamente autoconsciente de si.

É, então, na série *Dias Comuns* que melhor se encontra essa convergência de formas discursivas com o intuito de desvelar a antecâmara da escrita e de elaborar um auto-retrato quase cinematográfico do autor. Atravessados pela sucessão dos dias, os fragmentos datados desse diário-*atelier* tentam fixar as sombras mutantes de si e do mundo, em versões sucessivas que dão à auto-imagem autoral uma forma-base em volta da qual se desenham intermináveis variações. A segunda epígrafe que antecede cada um dos volumes daquela série de diários não deixa quaisquer dúvidas quanto a esse facto, numa fórmula assumidamente perlocutória, destinada a captar a benevolência dos destinatários e a prever a orientação da leitura, conforme os requisitos do auto-retrato:

Imprimam sempre esta sentença no princípio de *todos* os meus *diários*:
Àqueles que ofendo, por ter sido mal informado, peço que me perdoem e
continuem a sorrir para a imagem. (Ferreira, 1990a: 9; *italico do texto*)

A verdade é que, organizado pelo efeito de releitura de si mesmo, o diário constrói, no fio sucessivo dos dias, uma imagem incoincidente do sujeito consigo próprio. De onde a necessidade de corrigir constantemente a imagem própria. Tendo o calendário como matriz da sua composição, o diário faz-se da rotina das coisas que oscilam entre o efémero e o perene, entre o minúsculo e o grandioso, num sentido tão instável que nunca tem garantida a posteridade. O retrato, por seu lado, simula uma presença muda e, em vez de representar um ser vivo na eternidade, «realiza o poder extraordinário de construir a eternidade como tempo sem fim de uma presença una e singular» (Gil, 2005: 24). E, também neste caso, ele não é uma representação mimética mas uma representação da representação. O retrato constitui um dispositivo de subjectivação, «a forma de uma força» (*idem*: 22), que nunca é uma forma

unificada mas uma multiplicidade infinita de rostos/formas virtuais que pressentem, como naquela nota, a presença futura dos seus espectadores/leitores, envoltos ainda em sombra. As séries de auto-imagens em *Dias Comuns* e no todo da obra do seu autor são a prova material do retrato enquanto mapa ou superfície onde nasce um rosto mutante que busca fixar a sua unicidade e singularidade a partir de uma multidão de imagens possíveis:

Por isso o retrato de um rosto é movimento e força: aquela configuração estática, aquele busto imóvel retém em si o que para eles fazem convergir as séries diferenciais. De tal modo que o contínuo de pequenas percepções se alarga sem limites, dando a impressão de uma visão total que só uma imagem em movimento ofereceria. (Gil, 2005: 44)

No fundo, para seguir o raciocínio de José Gil, o retrato vai além da mimese do modelo e faz a representação da representação, com o seu complexo de sinais invisíveis e virtuais que levam o auto-retrato e o rosto nele composto a estarem sempre em devir (*idem*: 19-20). A quem quer reconhecer-se numa imagem sua e se depara com a estranheza de não o conseguir só resta repetir o auto-retrato, como o fez José Gomes Ferreira ao longo da vida, por forma a tirar o rosto do anonimato inumano, sem omitir o contorno mutante que os dias lhe vão dando.

Por isto, não me é difícil identificar nesta definição os pressupostos do auto-retrato de José Gomes Ferreira, delineado a traço descontínuo e em devir, porque ele é a memória e a escrita a construírem-se em efeito de relevo e em alegada transmissão directa. Quero com isto dizer que a operação diarística temporaliza o auto-retrato e amplifica-o numa forma quase cinematográfica. Escolho, a este propósito, um fragmento exemplar de *Dias Comuns-III*, referente ao segundo semestre de 1967:

15 de Julho

Reli o que escrevi ontem e não pude evitar um forte sentimento de desgosto por mim mesmo, suscitado sobretudo pela frase referente aos «mortos sem suor a cheirarem a gasolina»!

A obrigação que me impus de registar nestas folhas pelo menos *um* comentário diário, leva-me com frequência a cair no pecado da rebusca forçada de efeitos (que não passarão quase sempre de soluções verbais desligadas de qualquer raiz real).

Também às vezes procuro — e com afã de resultados falhados! — o que existe de subtil (e até de oculto) nas coisas vividas perto de mim, apesar de saber que não nasci para a perseguição e caça de sombras fugitivas, mas talvez apenas para a expressão trágica-irónica da raiva de não conseguir fixar e parar tudo (senão com a morte). Eu que, aliás, queria um parado movediço...

Um «parado movediço»?...

Bem. Acabo de repetir, sem vergonha nenhuma nesta cara, o mesmo pecado de ontem da comparação dos cadáveres a tresandarem a suor em detrimento dos cheirosos a gasolina.

Atenção, Zé Gomes!

(E não mantereis este Diário exactamente para isso? Para, contra o meu eu oficial, escrever tudo o que me vem à cabeça — que neste momento estou a *ver* pensar com sarrabiscos na ponta do aparo escuro da minha caneta de tinta permanente?) (Ferreira, 1999: 57-58; itálico do texto e sublinhados meus)

Como se vê, o fragmento em presença fixa uma auto-imagem movente do escritor que anula a factualidade e até o descritivismo e responde ao impulso inquieto do diário a debruçar-se sobre os seus materiais *in fieri*, preocupado em salvar o instante e a imagem precedentes com a sua releitura e reformulação. O diário torna-se aqui num «espelho perguntador» (Baptista, 2003: 13) que, entre os intervalos de cada data que o secciona, não vem dizer quem é o *eu* mas até que ponto ele é um outro frente ao espelho, pelo que se põe, sem rodeios, o problema da sinceridade. Impulsionado pela crítica negativa do fragmento anterior («Reli o que escrevi ontem», Ferreira, 1999: 57), o *eu* que escreve depara-se com a incapacidade de dar conta da efemeridade das horas e redundando na «expressão trágica-irónica da raiva de não conseguir fixar e parar tudo (senão com a morte)» (*idem. ibidem*). Este acrescento entre parênteses só agrava a tonalidade melancólica, gerada pela impotência de quem escreve. E, no entanto, fica a formulação de um desejo, mesmo que irrealizável: «Eu que, aliás, queria um parado movediço...» (*idem. ibidem*). Ora, no seu fundo de oxímoro, o sintagma nominal «parado

movediço» parece determinar, com felicidade, a natureza do auto-retrato com que termina este fragmento e que perpassa pela obra *Dias Comuns* no seu conjunto: uma forma instantânea de fixar um retrato com sombras e de dar corpo a uma escrita movente.

Interpelada a personagem do autor pelo seu nome familiar — que afinal a identifica como uma entidade outra, desdobrada de quem está a escrever («Atenção, Zé Gomes!», *idem*: 58) —, abre-se, por fim, um longo parênteses cujos limites circunscrevem e encenam o acto da escrita. Dentro da grafia dos parênteses está fixado o auto-retrato do autor-encenador-actor, o seu rosto e a voz no seu *aqui-agora-assim*. É o tal «parado movediço» (*idem*: 57) um quase fotograma dos muitos e sucessivos que o diário comporta até em cada fragmento seu. A rede de deícticos, assinalados pelo meu sublinhado, presentifica a matéria discursiva de um *eu* que constitui o «Diário» (*idem*: 58), assim maiúsculado, gerado a partir de pensamentos visuais e do gesto que move a ponta da caneta com que se escreve.

Este auto-retrato em tudo faz lembrar a litografia de M. C. Escher, *Drawing Hands* (1948): num papel fixado sobre uma base com pioneses, uma mão direita desenha o punho de uma camisa e deste emerge, em relevo aparentemente tridimensional, uma mão esquerda a desenhar, por seu lado, o punho da sua mão parceira, como se as duas fossem membros vivos. Escolho este exemplo pictórico porque ele tem a força de um emblema, em *mise-en-abîme*, figurando a auto-reflexividade artística, neste caso, de um diário que se exhibe, na ilusão do directo, até à fonte última da sua feitura e dos seus componentes de montagem. Na superfície da folha escrita parece, de facto, ganhar vida o livro, composto pelas substâncias dispersas e sedimentares de um *eu* que as escreve e que a elas quer equivaler. Introverte-se, então, o olhar, antes fixado numa paisagem exterior, e tomam relevo de representação os materiais e os movimentos do cérebro que tornam possível e vibrátil esta escrita, assumidamente fragmentária e descontínua.

Não restam, portanto, grandes dúvidas de que estamos perante um discurso obsessivamente regido por uma metáfora espacial: o espelho. O auto-retratista é o texto que o

diz em metamorfose e transfiguração desfiguradora, porque convoca a memória e a ficção, na base de uma ordem especular. Como realidade concreta, o espelho é um limiar que prolonga o raio de acção do olhar e permite ao sujeito confrontar-se com a imagem de si. A este propósito, não posso esquecer o quanto Jacques Lacan veio sublinhar a relevância do espelho como fenómeno determinante para a ontogénese do sujeito, para definir os limites entre imaginário e simbólico e para a percepção do corpo próprio como algo externo e progressivamente coeso. O psicanalista francês chamou *estádio do espelho* (Lacan, 1977: 19-28) a um fenómeno que contribui para a passagem do *eu* especular ao *eu* social. Obviamente que só o desenvolvimento do indivíduo permite a integração no sistema simbólico e o recorte pessoal na imagem especular. Nessa medida, os humanos adultos conhecem a «interacção catóptica» (Eco, [1989]: 18) diante de toda a imagem reflectida, de maneira que conjugam a percepção e a experiência de si frente a um espelho. Não são os espelhos que produzem os signos, nem eles produzem por si as imagens especulares; somos nós que introjectamos as regras de integração catóptica. Ao ser transposto para o mundo dos signos, o espelho «torna-se o fantasma de si mesmo, caricatura, irrisão, memória» (*idem*: 44), pois depende sempre do canal em que é modulado e da consciência do seu processo de funcionamento. No caso dos diários de José Gomes Ferreira, o espelho é matéria figurativa, submetida à linguagem e à universalidade dos seus meios: ele próprio configura uma metáfora que ajuda a simular o rosto, a montar enquadramentos e a abrir caminho à percepção estética, mas não cria, certamente, imagens especulares verdadeiras, mesmo com a vontade de aparentar o contrário.

No diário *Dias Comuns*, o *eu*-autor tenta mesclar-se, indistinguir-se do autor empírico, enquanto sujeito biográfico. Em contraponto, assume, não sem dor, a (des)figuração do rosto pelas limitações dos processos de representação. Notoriamente, este *eu* não pode deixar de ser tão-somente o seu auto-retrato: ele resulta da modelagem de formas e recursos prévios, dando-lhe, portanto, um estado figural e a forma de uma presença *in absentia*, como já se sabe. Na ausência do rosto, está o produto do gesto da mão daquele que escreve, feito fora de si e

destinado a ser exposição irreconhecível e múltipla de si, como propugna Jean-Luc Nancy, na «Prière d'insérer» do seu *Le Regard du Portrait* (2000)⁹.

Denuncia-se, portanto, o contraponto entre uma relação dolorosa com o passado, por se conhecer a ruína e a perda que ele implica, e uma relação eufórica, por se convocarem esses momentos pretéritos até ao presente de escrita. Com isso fazem-se multiplicar e disseminar no tempo e no espaço da escrita a imagem e o nome do autor. O primeiro poema de *Memória-III* (escrito em 1962-1963 e publicado em *Poesia-VI*, 1976) oferece, de resto, pistas interessantes para pensarmos essa ambivalente e assídua convocação do vivido:

*(Dou um salto de costas e, ao fim de uma longa curva, chego aos
tempos de 1917 na Foz do Douro. Tenho 17 anos e o Século
XX mal começou. Revolução de Lénine.)*

O passado grita às vezes tão alto que supomos ouvi-lo,
ou serás tu, Silêncio, que te negas?

Também os morcegos
julgam sentir as rochas
e afinal são eles que se desviam das pedras. (Ferreira, 1998a: 201)

De um lado, a 'epígrafe' injecta uma pequena bolsa narrativa: ela inventa a viagem numa máquina do tempo e inscreve o *eu* na posição de testemunha representativa do século com a sua idade, agitado pela pulsão transformadora da Revolução Russa. Do outro lado, o coração do poema tem um discurso reflexivo e generalizador (há uma voz que diz «nós»). Aí se impõe a sombra nocturna do passado, acentuada pela presença simbólica dos morcegos, que anima, ingere e suplanta, como numa nebulosa, o presente.

⁹ Embora focado na matéria e na técnica pictóricas, tem pleno cabimento convocar Jean-Luc Nancy, quando afirma: «Il ne s'agit donc pas de reproduire du reconnaissable, et il ne s'agit pas non plus de donner l'apparence phénoménale de quelque chose qui restera au fond (l'en-soi comme 'vie de l'esprit', comme 'personnalité profonde', etc.). Il s'agit de tirer au jour le fond lui-même, de tirer la présence non pas hors d'une absence, mais au contraire jusqu'à l'absence qui la porte au devant de 'soi' et l'expose au rapport à soi en l'exposant à 'nous'.» (Nancy, 2000: 51).

O coleccionador de memória

Também a primeira parte de *Coleccionador de Absurdos* (1978a: 9-71), intitulada «Autobiografia do coleccionador vista através de um espelho torto», tematiza as contradições da memória e a cegueira visionária do sujeito que se auto-retrata, num infinito retorno às obsediantes recordações da infância. Trata-se de uma escrita feita em espelho onde um *eu* se procura, como se de um *voyeur* se tratasse, através do outro que a virtualidade das palavras compõe — assolado por espectros da memória e confrontado com a sua especularidade. O recuo no tempo nunca esconde as circunstâncias presentes da rememoração. Ao contrário, parte sempre dos vestígios degradados para chegar à compilação em série de vinte e quatro anotações numeradas, sintomaticamente definidas, logo no título, como «Autobiografia do coleccionador» e referentes ao período infantil. Estamos longe da arrumação retrospectiva que, em regra, preside à autobiografia: o que se apresenta aqui é uma reunião descontínua de textos, declaradamente sujeitos à erosão e à deformação, figuradas por um «espelho torto». Na sua diversidade, há um fio espiralado de tempo que foge recursivamente ao espectro da morte. Assim se captam as vozes, os rostos e os ritmos de alguém anunciado no título com o sujeito coleccionador¹⁰.

Devo fazer ressaltar que, na segunda parte do livro, se sucedem vinte e quatro textos cronísticos — em número igual aos textos numerados da primeira parte, perifrasticamente nomeados como «Algumas peças da minha colecção de absurdos banais pacientemente organizada pela vida fora» (1978a: 73-173). Chamei-lhes crónicas por serem

¹⁰ Esta ordenação desordenada relaciona-se com a prática, muito frequente até umas décadas atrás, do álbum de recortes (em inglês, *scrapbook*) em que se colecionavam e colavam lembranças avulsas, recortes de imprensa, fotos com legenda, cromos diversos, etc. O estatuto de coleccionador assumido pelo *eu*-autor virá também certamente daqui. Acresce dizer que, no capítulo V das *Viagens*, quando Garrett dá a receita para se fazer um romance, expõe os bastidores da escrita do seu tempo, comparando-a à prática dos *scrapbooks* por parte das meninas inglesas: «Ora bem; vai-se aos figurinos franceses de Dumas, de Eug. Sue, de Vitor Hugo, e recorta a gente, de cada um deles, as figuras que precisa, gruda-as sobre uma folha de papel da cor da moda, verde, pardo, azul — como fazem as raparigas inglesas aos seus álbuns e scrapbooks; forma com elas os grupos e situações que lhe parece [...]. — E aqui está como nós fazemos a nossa literatura original.» (Garrett, 1983: 105-106; itálico do texto). Voltarei a esta questão do coleccionismo em José Gomes Ferreira, no ponto 4.4.2.

textos curtos e identificados pelo título com que foram, muitos deles publicados em jornais, ainda que essa informação seja omitida no livro. O rasto da publicação datada numa folha de jornal não é preservado mas prevalece a ideia de uma textualidade efémera e escrita na primeira pessoa, sujeita à intervenção do tempo e ao cariz descontínuo e disperso da sua forma. Em simetria especular com a primeira parte do livro, que é mais intensamente auto-reflexiva, estas crónicas formam um conjunto menos coeso, mais dispersivo, embora, numa ou noutra referência, acabem por voltar à infância do poeta. Por essa razão, não reconheço, neste segundo conjunto de textos, o mero vínculo à circunstância da actualidade, própria de muita crónica jornalística: é sempre, de uma forma ou de outra, a memória, nas suas versões, a determinar a leitura do presente e a assumir, no seu seio, a ficção e o impulso reflexivo e até ensaístico. Por isso, o livro justifica o título e subtítulo *Coleccionador de Absurdos Com a Biografia das Duas ou Três Infâncias do Coleccionador*, numa composição, frequente em José Gomes Ferreira, que deve algo à titulação clássica, ou pelo menos, à titulação romântica, gerando um óbvio efeito irónico e paródico.

Paremos, agora, no primeiro bloco de textos que fixa o retrato do coleccionador ao espelho. No texto V (Ferreira, 1978a: 20-22), o enunciador dá-nos conta da «confusão incoincidente de palavras, rostos e lembranças» (*idem*: 21) que preside às suas evocações. Uma fotografia antiga de grupo despoleta o jogo da rememoração, sombriamente temperado pelo riso. Ela arrasta consigo a recomposição, solitária e em perda, de si ainda criança. Só que a memória funciona como uma tela de sombras onde o *eu* se estranha. Tal gesto é mostrado com deliberada contenção, pois apenas sugere e não leva até ao limite inexorável a marca trágica do tempo a escoar-se. Diante da fotografia, o *eu* reconhece-se ao lado de amigos de infância, e diz:

Sugeria-me até um certo prazer de jogo («viver afinal não é recordar, é esquecer!») apenas com uma leve ponta de melancolia por me sentir perdido daquele grupo com quem convivi (e tratei por tu) durante os melhores anos do meu planeta infantil. (*idem*: *ibidem*)

Neste passo, sobressai uma atenuação do *pathos* afectivo nas expressões «um certo prazer de jogo» ou «uma leve ponta de melancolia», quando, afinal de contas, lhes subjaz o motivo bíblico do *ubi sunt?* — fixado no capítulo 29 do *Livro de Jó*, no *Antigo Testamento* —, revelador da perda da felicidade infantil e do esquecimento de figuras chegadas e íntimas. Em relativo contraste, os parênteses funcionam, na citação, como moderados contraditores do eufemismo. Para usar a expressão de Irene Lisboa (sob pseudónimo João Falco), no poema de abertura de *Um Dia e Outro Dia* (Lisboa, 1991: 37), embraiam eles *pequenos saltos sentimentais* que agitam a planura contida por onde passa o tempo, deixando a infância na redoma de um paraíso perdido, como um «planeta infantil» (*idem: ibidem*).

Confrontado com a imagem própria, o sujeito vê a memória numa posição de falha: o real só pode ser verosímil, porque os filtros do tempo fixam sempre algo desfocado, o que, como é óbvio, compromete a pertinência de voltar atrás. Não admira, pois, que seja inevitável a analogia com *Voltar Atrás Para Quê?*, título-interrogação escolhido por Irene Lisboa (1994) para a sua ficção autobiográfica de 1956. Nele a narradora-autora, envelhecida e sozinha, reconstrói a adolescente magoada que foi, narrativizando-lhe (na terceira pessoa) a voz, coagida pelo trauma da bastardia e pelos silêncios incompreensíveis em que cresceu. O que daí nasce é a denúncia da deriva obsessiva da memória que, por força, não está imune à ficcionalização da vida. A narradora de Irene Lisboa tem a seu favor não só a força da escrita que estilhaça a cronologia e sobrepõe o tempo da enunciação ao do enunciado, como a técnica fragmentária que suspende e interrompe as emoções mais dolorosas (cf. Morão, 1989: 136-172).

Inúmeras são as afinidades entre José Gomes Ferreira e Irene Lisboa, escritora à qual ele dedicou um estudo introdutório, incluído por Paula Morão no volume *Um Dia e Outro Dia... Outono Havia de Vir* (Ferreira, 1991: 17-30)¹¹. Nesse estudo e ao arripio da marginalização

¹¹ Irene Lisboa é um nome assíduo na escrita da memória de José Gomes Ferreira, por ter sido sua vizinha — sem que ele o soubesse, durante a infância (vd. Ferreira, 1979: 59; Ferreira 1980b: 172-173 e Ferreira, 1983c: 29-30) —, por ela fazer parte do seu círculo de amigos, logo nos anos 30 (Ferreira, 1970: 31) e por merecer uma comovida evocação, aquando do seu funeral (*idem*: 97). Também a obra de Irene Lisboa proporciona comentários esparsos mas significativos sobre a melancolia, a solidão e a fixação dos instantes, comum ao *eu*-autor (Ferreira, 1979: 33 e

a que Irene Lisboa se viu votada em vida, Gomes Ferreira valoriza a sua modernidade, como o haviam defendido José Régio (1977: 213-218) e Jorge de Sena (1977a: 66): tal aspecto, justifica-o pela «naturalidade» (Ferreira, 1991: 23) do seu verso e pelo seu «longo monólogo de poesia dialogante» (*idem*: 26). José Gomes Ferreira evidencia igualmente naquela autora o enfoque, em notação rápida e intimista, das coisas e das figuras aparentemente pequenas e simples do quotidiano citadino (*idem*: 22).

Com base neste ensaio de José Gomes Ferreira posso afirmar que os dois autores comungam a busca infindável de si e do seu lugar no mundo, a partir da arqueologia da memória. Nasce, em ambos, um «perfil melancólico do *eu*» (Morão, 2002a: 6)¹². A grande diferença de Gomes Ferreira reside, contudo, no facto de ele não utilizar marcas discursivas do trauma e preferir o tónus da ironia: com ela tempera as sombras e tensões do seu auto-retrato e filtra empenhadamente a exposição da sua face privada. Por outro lado, Irene Lisboa dá nítido privilégio a uma temporalidade descontínua e espiralada que revoluciona a forma narrativa de *Voltar Atrás Para Quê?*. Daí o foco miniatural sobre os espaços de intimidade, onde pontificam os mitos fundadores da personagem autoral. Já Gomes Ferreira não apenas se esquia à estrutura da novela ou do romance, como subalterniza as figuras, o espaço e os adereços domésticos, em prol quase exclusivo da oficina da escrita ou, às vezes, do café-tertúlia, mesmo que enquadrados por circunstâncias quotidianas e banais. Nessa escolha, prescinde, em grande medida, da casa como espaço de intimidade e envolvimento memorial do corpo que constitui,

126-127). Por último, são de referir uma recensão, uma ficha e um ensaio sobre Irene Lisboa. Primeiro, a recensão, assinada sob o pseudónimo «Ph.», «*Queres Ouvir? Eu Conto. Histórias Para Maiores e Mais Pequenos se Entreterem*, por Irene Lisboa» (1959: 257). Depois, devo referir a «Ficha para a hipótese de um prefácio para as Poesias Completas de Irene Lisboa», publicada em *A Capital* (em 2 de Dezembro de 1970) e incorporada em *Relatório de Sombras* (Ferreira, 1980a: 53-55). Essa ficha deu, por fim, origem ao ensaio inédito «Breve introdução à poesia de Irene Lisboa» que Paula Morão integrou no volume dedicado à poesia de Irene Lisboa (Ferreira, 1991: 17-30).

¹² Aproveito a expressão que Paula Morão aplicou a Luísa Dacosta, cuja escrita descende, em linhagem directa, de Irene Lisboa, pelo seu realismo transfigurador e intimista e pelo solilóquio mental da memória em falha. Esse é o caso do seu romance mais recente, *O Planeta Desconhecido e Romance da que Fui Antes de Mim* (2000), cujo título lembra o «planeta infantil» (Ferreira, 1978a: 21), inventado pelo *eu*-adulto de *Coleccionador de Absurdos*, e a alterização recorrente do *eu*-escritor pela personagem infantil em muitos livros de José Gomes Ferreira.

segundo Michel Beaujour (1980: 310), um dos lugares mnemónicos por excelência do género auto-retrato.

Gomes Ferreira explora, em contrapartida, a dimensão cenográfica da escrita, do rosto e da mão que convocam lembranças e delineiam a imagem mutante do homem-poeta. Ocupa quase por completo o proscénio enunciativo com o auto-retrato do escritor, excluindo conteúdos privados, salvaguardando-os por estratégias de autodistanciamento irónico e estando plenamente ciente do quanto a memória substitui a percepção no acto de se auto-representar. E já que, neste caso, conhecer-se significa manejar os meios que tornam possível a autognose, o sujeito enunciador coloca-se na posição da exterioridade crítica, da exotopia. Tal como fiz no capítulo anterior com a composição da voz excêntrica, também sigo aqui aquele conceito bakhtiniano (1992: 367-368), pela excelente razão de que, para o poeta militante, a voz e o auto-retrato são dispositivos retóricos ao serviço da escrita da vida e do infinito retorno a si.

A fechar o texto V de *Coleccionador de Absurdos*, fixa-se o confronto ironicamente deceptivo com a imagem própria e com o hiato transfigurador da memória que dá a base a uma máscara/personagem desdobrada e objectivada de si, o «Senhor Eu» (Ferreira, 1978a: 22). Face à fotografia de grupo o *eu* afirma:

Mas o que mais me intrigava era aquele mancebinho, ali de pé no canto direito, testa alta, olhos de lua dormente, palidez ignóbil [...].

— Mas senhores, aquele tipo sou eu!

E era. Eu. Exactamente. Aquele que nunca consegui atar à minha imagem, ao que penso de mim — cada vez mais alheio ao que sou e fui. O Senhor Eu.
(*idem: ibidem*)

O confronto com a imagem própria põe às claras a máquina gráfica e cénica onde o sujeito, sombriamente seduzido pela morte, se constrói e desvela. Com essa maquinaria pensa a matéria textual que dá forma ao enunciador na primeira pessoa do singular, o que o leva a ocupar o verdadeiro lugar do morto, daquele que já não está lá. Cada texto desta «Autobiografia do coleccionador vista através de um espelho torto» é seriado por um número

romano que identifica uma tentativa de apanhar o seu olhar e de responder às antiquíssimas perguntas da Esfinge: só deste modo pode reivindicar-se autor de si próprio. Vemos, de novo, confirmado o raciocínio de Louis Marin: «Le réel n'advient peut-être jamais qu'en simulation. Au lieu du sujet, nous trouvons une figure: 'Je' n'est jamais au point du réel où *il se* pense et où *on le* pense. Il n'est peut-être jamais que *la fiction de ce point*.» (Marin, 1981: 136; itálico do texto). Este enunciador sabe da não fidelidade representativa das imagens que elabora. Elas não são mais do que esse ponto ficcionado e deslocado, um signo escrito em papel, com o nome de «Senhor Eu» (Ferreira, 1978a: 22). E, contudo, por jogo da palinódia que confessa o truque, quem assim escreve não desiste de fazer regressar o seu nome e o pronome pessoal *eu* à designação da sua personalidade e à espessura de um sujeito real.

A prevalência da auto-imagem e da respectiva assinatura autoral faz-se, como já disse, por meio de um traço que faz do retratista seu modelo e que pensa a cada instante a sua possibilidade, sempre à beira da cegueira e da melancolia. Para Jacques Derrida (1990: 10), é essa a razão pela qual o auto-retrato se torna na operação retórica associada às ruínas e ao espectro do invisível (*idem*: 72). Pôr um sujeito em obra de linguagem implica a perda, não apenas pelo facto de activar o tópico da usura do tempo e da decomposição dos materiais que tentam fixar o auto-retrato. Na verdade, a paisagem da ruína é já intrínseca e necessária à auto-representação, como argumenta o autor de *Mémoires d'Aveugle*:

Ruine est l'autoportrait, ce visage dévisagé comme mémoire de soi, ce qui *reste* ou *revient* comme un spectre dès qu'au premier regard sur soi une figuration s'éclipse. La figure alors voit sa visibilité entamée, elle perd son intégrité sans se désintégrer. (*idem*: 72; itálicos do texto)

Não é assim ocasional que os dois primeiros textos de *Coleccionador de Absurdos* funcionem como *incipit* lapidar ao livro, como uma espécie de arte poética do retrato onde a memória se confessa em perda e presa no voo auto-reflexivo. Um espelho torto e uma certidão de nascimento, nos textos I e II respectivamente, sugerem a busca infindável do retrato infantil:

aqueles dois suportes são «o começo da trapalhada de um homem que depois cresceu e se desfez de espelho em espelho pelos tempos fora» (Ferreira, 1978a: 13), inventando o esquecido para poder recordar e existir. E os restantes vinte e dois textos da «Autobiografia do coleccionador vista através de um espelho torto» corresponderão a outros tantos tentames de dar o contorno a um rosto, afinal sempre reversível, inacabado, fragmentário e convertível, ele próprio, em mais passado.

O texto I arranca justamente com uma metáfora espacializada da memória, isto é, a gaveta que arquiva escritos velhos, brinquedos e outros objectos desfeitos ou fotografias delidas. Curiosamente, o reconhecimento da degradação dos materiais¹³ não é acompanhado pela identificação explícita e singular do agente da recordação:

A gaveta cheira a mofo. E, ao fundo, no canto direito — herança da meninice —, jaz o espelho com o aro ardido de ferrugem. Como diabo veio aqui parar este espelhinho rachado e levemente convexo? Que deforma as feições talvez de propósito para divertir as crianças, com fantasmas a fazerem caretas.

Ah! as coisas extraordinárias que nos chegam às mãos quando damos volta a esta farrapagem dos armários — restos de naufrágios esquecidos. [...] (*idem*: 11)

O enunciado é descritivo, dinamizado por um corpo anónimo que inquire com minúcia de detective e confere a esse lugar de arquivo uma ilusão de tridimensionalidade, nas suas formas, no seu conteúdo e na proximidade ao sujeito enunciador. Há uma voz que se interroga, modalizando e pontuando o discurso com deícticos que assinalam o seu *aqui e agora*: «Como diabo veio aqui parar este espelhinho rachado e levemente convexo?» (*idem. ibidem*; sublinhados meus). Sem identificar essa figura que facilmente generaliza a experiência de cada indivíduo («Ah! as coisas extraordinárias que nos chegam às mãos», *idem. ibidem*, sublinhado meu), passa-se à invenção declarada de uma personagem detectivesca que descobre, classifica e

¹³ No segundo parágrafo do texto I, a isotopia da degradação concretiza-se em expressões como «farrapagem dos armários — restos de naufrágios esquecidos», «esqueletos de canas», «voos podres de papel de seda» ou «cinzas dos pequenos nadas desses tempos desfeitos em retratos delidos e bolas furadas» (Ferreira, 1978a: 11).

investiga objectos, relatos antigos, indícios de um tempo irremediavelmente perdido: nos termos do enunciador, «pegadas, lembranças mutiladas donde os Sherlocks arrancavam por inteiro os meninos reconstituídos peça por peça» (*idem*: 12). Não se trata de uma mera revisitação desenganada da passagem do tempo mas está em causa a modelagem em acto do simulacro do *eu*, das suas necessárias ruínas e espectros, descrevendo com isso o seu próprio metadiscurso. Vejamos como.

Sob constante vigilância de si mesma, a enunciação não facilita o suspender da descrença e a entrada nos meandros de uma simples história inventada. A consciência das implicações últimas da sua textualidade, entre a invenção e a recuperação, torna quase impossível abandonar a marca auto-reflexiva e distanciadora de um diálogo entre o enunciador e os seus supostos interlocutores: «Imaginem agora este espelhinho torto no canto direito ao fundo da gaveta nas mãos do tal polícia psicológico da infância ou de quem encarregassem dessa investigação.» (*idem: ibidem*).

Em suposto directo, acompanhamos cada etapa do processo da memória e o seu protagonista, distanciado do *eu*-enunciador, um «polícia psicológico da infância» (*idem: ibidem*) a manipular o «espelhinho torto» (*idem: ibidem*), constituindo uma excelente metáfora para a auto-censura inconsciente que, em José Gomes Ferreira, tantas vezes, remete para o silêncio ou para a imprecisão temas que o *eu* não quer que cheguem à consciência e à escrita. Essa figura policial consegue a alquimia de recordar, o que se traduz por uma perífrase bem sugestiva: «desentranhar, fazer subir à superfície do brilho das imagens soterradas durante anos e anos de vida oculta nos alçapões mágicos do espelho» (*idem*: 12). Deste modo, a perífrase molda o espelho à forma de uma nova metáfora espacializada, por estar associada à imagem do alçapão: daí resulta uma terceira figura, a do chão soterrado, composto de matéria desordenada, degradada e mutante, semelhante à matéria linguística que constitui o *eu* face ao espelho. Cumpre, então, essa perífrase da memória o papel que Heinrich Lausberg (1982: 148) definiu como um tropo não apenas potenciador de sinónimos mas também capaz de alterar os limites

do conteúdo conceptual do *verbum proprium*, amplificando-os intensivamente e exprimindo, com mais propriedade, o carácter vário e compósito da realidade, neste caso o funcionamento das operações da memória.

De seguida, chegamos a um retrato que se reconstitui peça por peça, em movimento regressivo, como se rebobinasse um filme. Ao mesmo tempo, o retrato é dado como hipotético, inventado (veja-se o condicional «veríamos surgir a última face torta do dono do espelho», Ferreira, 1978a: 12; sublinhado meu) e atribuível a uma personagem terceira, o «dono do espelho» (*idem: ibidem*). Eis, agora, um longo auto-retrato cinemático, num movimento faseado e descendente do olhar que evolui da velhice até à primeira infância do sujeito. Assim se tenta controlar a passagem dos anos:

Depois de o esfregar [ao espelho] ligeiramente com a camurça molhada num líquido de fórmula secreta, veríamos surgir a última face torta do dono do espelho, coberta de pêlos brancos e rugas que, pouco a pouco, regressivamente, se aplanava em pele lisa de fruto maduro... Ao mesmo tempo que as sobranceiras voltavam a enegrecer, o terrível gesto de tirar e pôr a dentura desfazia-se em dores de dentes naturais e gengivas inchadas, a escova embranquecia o sorriso, a máquina eléctrica de barbear tornava-se na gilete antiga e oh! que delícia sentir o pincel de pêlo brando espalhar espuma nos queixos!

Seguidamente, os olhos deixariam de simular doçuras frágeis, outra vez de regresso à crueldade jovem das lâminas ferrugentas para, continuando a descida no tempo, assistirmos às primeiras tentativas hesitantes de rapar a barba — golpes, furúnculos, adesivos — até chegarmos à obsessão do NARIZ, a crescer, a crescer sempre, enorme e fantástico, não parava de crescer, crescia interminável, no meio de borbulhas e carnicões, toda a rapaziada nessa altura de risco ao lado e colarinhos de goma, celebrado já, com alegria parva, o rito adolescente das calças compridas... E, por fim, uma face de anjo de boca desdentada a deitar a língua de fora para o início do século vinte, com cabelos de caracóis loiros, raio de sol arremessado como por uma funda para a menina tola da janela em frente... (*idem*: 12-13; sublinhados meus)

O «espelho torto» é a superfície de montagem que torna visível a reversibilidade do rosto e o respectivo pensamento acerca da auto-representação. Nessa superfície

reconhecem-se camadas de tempo, organizadas desde o mais próximo até ao mais longínquo. Acresce ainda que se apresenta uma organização analógica e associativa do auto-retrato, que respeita a lógica espacial e regressiva, porque corroborada pela metáfora do espelho-alçapão. São vários os sinais dessa marca espacial: primeiro, ordena-se o discurso por estratos, numa sequência triádica (identificada pelos meus sublinhados), homóloga à «descida no tempo» (*idem*: 12); depois, a própria composição do rosto obedece aos movimentos de um olhar orientado, também ele descendente. No primeiro parágrafo, evolui-se das sobrancelhas, rugas e pêlos até à dentadura; no segundo, dos olhos ao nariz, ao colarinho e às calças.

Trata-se claramente de um boneco em construção, com adereços e traço controladamente irónico, por vezes rebaixado e até um pouco grotesco, mas sempre delineado pelo sombreado melancólico. Diante do espelho baço da memória, há uma dor guardada na memória do adolescente que foi e que se projecta na descrição amplificada do nariz. A maiúscula («NARIZ», *idem*: 12), a reiteração do verbo crescer e a adjectivação depreciativa («enorme e fantástico», «interminável» ou «parva») concorrem para a autodiminuição desgostosa e para uma distorção deformada e clownesca que, como veremos no próximo subponto, integra o figurino marginal, monstruoso e melancólico do poeta militante¹⁴. Em idêntico sentido auto-irónico está a máscara do bebé («anjo de boca desdentada a deitar a língua de fora para o início do século vinte», *idem. ibidem*), em paralelo com a imagem inicial do velho, no seu «terrível gesto de tirar e pôr a dentadura» (*idem*: 12). A máscara injectando, camada a camada, até ao presente da degradação física, uma tonalidade melancolicamente risonha e subversiva. A antecipar a máscara fúnebre, último disfarce dos humanos, estes rostos proteiformes sujeitam o indivíduo à passagem invertida e voraz do tempo e ao estranhamento absoluto de si, sem quaisquer garantias de estabilidade e unidade.

¹⁴ Em *A Memória das Palavras*, encontro uma variante desta descrição complexada do rosto adolescente: «Certa manhã acordei com o peso desta manhã: tinha o nariz enorme. Tremendo. Do tamanho de encher as paredes de sombra. Um nariz que crescia, implacável, de dia para dia, conforme a denúncia odienta dos espelhos de casa e das montras das lojas no caminho para o Colégio Francês na Rua Álvaro Coutinho.» (Ferreira, 1979: 14).

A verdadeira colagem deste rosto outro e metamórfico só acontece realmente no texto II, quando o *eu* diz procurar a sua pessoa nas linhas da certidão de nascimento, extraída de um livro de registo que mais parece «ossários para arrumo de imagens desfeitas» (*idem*: 14): aí surgem enunciados a filiação, o dia e a data de nascimento e a naturalidade. A leitura do documento azul funciona como embraiador da memória (ensombrada por dores e traumas não-declarados) e da respectiva invenção que irá superintender ao texto subsequente: «recordo-me de tudo, de tudo, até de certos acontecimentos terríveis de que me esqueci, bem sepultos na lembrança diária de me sentir mal-vivido e sujo» (*idem*: 15).

Já no epílogo do primeiro texto de *Coleccionador de Absurdos*, o *eu* mergulhava em si mesmo o olhar oblíquo da memória, ele que até aí tentou ver-se pelo viés objectivado de figuras outras (como o polícia), construídas no palco enunciativo. Nessa altura, a memória sobrepõe-se à percepção e só lhe resta chegar ao ponto cego do olhar que se observa até perder a vista, por excesso de lucidez:

Boiar de vida solta na superfície às manchas de um espelho confuso e magoado... Descer lentamente no poço cada vez mais luminoso, com o sol ao fundo... O tempo enrodilhado em perfis de ninguém.

Espelho de bafio torto. (*idem*: 13)

De tudo isto resulta um sujeito ainda anónimo e inquieto, sempre a retrazar o fluxo das suas imagens. A dupla hipálage «um espelho confuso e magoado» (*idem*: *ibidem*) absorve, em síntese, o perfil assombrado de todo o sujeito autográfico.

3.2.

**A montagem da máscara
do poeta-andante-militante**

Auto-retratos *in figura*

Quase a abrir o capítulo VIII de *A Memória das Palavras*, há um episódio luminoso em que o *eu*-autor encena o devaneio pelos tempos do seu solitário consulado na Noruega. Ao recolher às sombras da casa, o sujeito abandona o «bulício morno» (Ferreira, 1979: 126) da vida social, assume a sua verdadeira face e mergulha na solidão, especialmente figurada por um abismo, à semelhança dos «alçapões mágicos» da memória, referidos em *Coleccionador de Absurdos* (1978a: 12):

E então reentrei em casa, dirigi os bons-dias, ou as boas-noites, ao silêncio do quarto (lá estava eu, paciente, à minha espera), reaparafusei a cabeça verdadeira, pus no peito o coração de carne e embebi-me de novo na solidão, a solidão-abismo em que acabei por me afundar. (Ferreira, 1979: 126)

Aqui temos uma passagem organizada pela técnica digressiva e, em simultâneo, pela revelação cenográfica de uma entidade desdobrada do *eu*-autor. Parece ela um *alter-ego* em construção a partir da inscrição deíctica do pronome pessoal *eu* — «(lá estava eu, paciente, à minha espera)» — e de uma ideia de corpo compósito, um *puzzle* reunido de peças dispersas e desmontáveis que, congregadas, dão a impressão de mostrar um ser que respira. Direi até que parece um boneco articulado e mecânico, feito de peças soltas, uma espécie de Pinóquio a sair das mãos de Gepetto.

Antes de avançar para este processo de autocomposição, devo ainda salientar o comentário acerca da solidão, em que José Gomes Ferreira se irmana com Irene Lisboa e Fernando Lopes-Graça, autores do diário *Solidão* (1939) e da peça para música orquestral *Canto de Amor e de Morte* (1962), respectivamente: tal como na obra daqueles dois artistas seus amigos, este sujeito explora a solidão até às últimas consequências, a ponto de querer «arrancar [dela] a fraternidade» (Ferreira, 1979: 127) com os outros homens. Soma-se ainda o facto de esta

digressão exibir o *one man band* a gritar aos fantasmas, pois ele põe em cena o seu papel de evocador do passado que escreve como se falasse a partir do que lê em velhos diários. O passo seguinte recompõe e presentifica a cisma e acompanha sucessivos ensaios de recentramento que falham e denunciam, pelo inevitável regresso ao real, a cisão do *eu* reflexivo:

E então dou comigo ao telefone a fingir que falo com alguém: «[E]stás lá? Estás lá? — mundo imbecil?» (A boca a saber-me a roer de musgo.). E imprevisivelmente apaziguado estiro-me, no divã, a acender o cachimbo com requinte de maneiras, a representar comigo mesmo para me entreter. (*idem*: 128)

Sozinho consigo mesmo, o poeta mostra-se numa pausa que lhe distende o corpo e o leva a diluir a nitidez do presente, também por efeito do fumo do cachimbo¹⁵. Faz, depois, com que a desconstracção fumante dê lugar não a uma evocação saudosa mas a um desempenho histriónico e auto-irónico, nem por isso menos privado de sombras saturninas. E, assim, diante de interlocutores mudos e espectrais, o sujeito-voz-a-rememorar «represent[a] co[ns]igo mesmo para [s]e entreter» (*idem*: 128); ficciona declaradamente um cenário do passado e brinca às máscaras de si. Governado pela linguagem, ele sai de si mesmo para garantir o autoconhecimento e sobreviver à loucura e à morte. Essa é, para Paul De Man (1999: 235-243), na herança declarada de Schlegel e Baudelaire, a vertigem intranquila da ironia, da loucura lúcida que se ri de si mesma, capaz tanto da autodestruição como da auto-invenção.

¹⁵ A postura que alivia o peso da razão em benefício da entrega ao pensamento e à memória surge logo no *incipit* de uma crónica de José Gomes Ferreira, publicada na revista *Kino* n.º 12, a 17 de Julho de 1930: «Estou a fumar um cigarro e a pensar em coisas velhas e relhas, a repisar ideias banais que, no entanto, não sei porque mistério, se me afiguram novas e inéditas. §[...]. § Tento desenhar com o fumo um título para esta crónica: ‘o problema da sinceridade’.» (Ferreira, 2000b: 37). Tal pose lembra duas referências oitocentistas, já enunciadas por Paula Morão (2004a: 125-156): Antero de Quental, em «*Velut umbræ*», de *Sonetos*, onde a cisma é paralela ao fumo de um charuto e gera a analogia com «a Beleza e altura [que] se me vão em fumo!» (Quental, 1994: 78); e António Nobre, em «O meu cachimbo», do *Só*, onde o fumo abre caminho à alucinação do tempo e à revisão do filme da vida que pode ser o sinal pressentido da morte: «Fumo? E ocorre-me à lembrança/ Todo esse tempo que lá vai,/[...]//Vejo passar a minha vida,/ Como num grande cosmorama», Nobre, 1983: 92). O mesmo sucede em «Tabacaria», de Álvaro de Campos (1997: 239), e em «E agora, José?», de José Cardoso Pires, inserido num volume homónimo de 1977 (Pires, 1999a: 265-269). Paula Morão (2002b: 299-313) também estudou a reflexividade e a atmosfera crepuscular deste último texto em que um homem qualquer (o nome José acentua a tendência para o anonimato) se recolhe à sua galeria de espectros e sombras. O fumo conduz o pensamento que se desdobra em exame de consciência e que encerra uma inquirição interior: «É este o homem que te contempla, José. Que te fuma. Que te duvida.» (Pires, 1999: 269). Ainda sobre o cachimbo de António Nobre, vd. Rocha, 2002a: 11-22.

No referido episódio de *A Memória das Palavras* com que iniciei este subponto 3.2.1, o *eu* vê-se, de seguida, na pele inventada de um protagonista redentor que selecciona criticamente os modos e fontes do seu imaginário heróico:

Srs. Fantasmas: agora o programa ordena-me que devaneie. Não se riam, mas vou imaginar-me herói da Revolução Inverosímil que, desde ontem, se apoderou dos tronos do globo. Herói anónimo. Secreto. Ocultei o rosto com uma máscara vermelha, disfarcei a voz para os discursos. E não me atribuí qualquer título ou honra de chefia. Não quis ser Rei, Presidente, César, Regedor ou Comissário do Povo. Nada. Apenas o Homem-Nuvem Primeiro, representante-mor dos Humilhados.

E assim regenerarei a existência, enriqueci os pobres, consolei as viúvas, sarei os ofendidos, pinte de saúde os tristes pálidos, apodreci o tempo...

Bem. Levanto-me do divã. Já sonhei. E agora?

Agora, análise. Abro o Diário e escrevo. Retalhos de doutrinas, de pensamentos, de sistemas... Vejamos a Democracia. (Ferreira, 1979: 128)

É em cima do palco da escrita que o sujeito inventa e procura a máscara que melhor se adequa ao seu sentimento de remorso social, sem nunca deixar de se relativizar e até de se pôr a ridículo nessa sua declarada posição ideológica. Primeiro, assume-se como herói de aventuras, munido de uma «máscara vermelha» que podia muito bem ser a de Pimpinela Escarlata, herói de um clássico de capa e espada publicado no início do século XX¹⁶. A seguir, demarca-se, por preterição, de figuras diversas de chefia governativa («Não quis ser Rei, Presidente, César, Regedor ou Comissário do Povo.»), dadas em enumeração e referentes, respectivamente, à Monarquia, à República, ao Império Romano, à administração local prevista desde o constitucionalismo monárquico português e ao governo saído da Revolução Russa. Mais à frente, parodia as virtudes cristãs definidas no «Sermão da Montanha», que abre o

¹⁶ Típico exemplo da literatura popular de aventuras *The Scarlet Pimpernel* (1905) é da autoria da Baronesa Orczy, autora de histórias de crimes e detectives. Tendo tido em 1903 uma aclamada versão teatral, escrita pela autora e pelo marido, este *bestseller* conta a história de um herói misterioso que salva aristocratas, em plena Revolução Francesa. O protagonista actua com dupla face: é um nobre inglês e um herói da espionagem a cuja mestria do disfarce muito serve um lenço vermelho. O livro inspirou diversas adaptações cinematográficas, a melhor das quais é de 1934, dirigida por Harold Young (Liukkonen, 2003).

capítulo 5 do *Evangelho segundo S. Mateus*, assim marcando também distância em relação ao seu herói inventado, protector de humilhados e ofendidos: «Apenas o Homem-Nuvem Primeiro, representante-mor dos Humilhados.» (*idem: ibidem*). Denuncia-se, nestes termos, como anti-herói na condição de ser evanescente, quase imaterial e, portanto, ineficaz como homem de acção. Em simultâneo, assume, com a devida cautela irónica, a linhagem melodramática e, por vezes, panfletária do romantismo social oitocentista (de João de Deus a Guerra Junqueiro, de George Sand e Victor Hugo a Leo Tolstoi).

Oscilando entre a deriva interior e o regresso à acção, que desmonta a cena congeminada («Bem. Levanto-me do divã. Já sonhei. E agora?», Ferreira, 1979: 128), acabam por ficar expostos, em acto, os procedimentos analógicos e associativos de todo o auto-retrato. São eles os bastidores da oficina que monta o sujeito autoral de acordo com um repertório codificado de figuras de heroicidade e com a proporcional vigilância auto-irónica. Assim acontece no remate do trecho citado em que o diário se apresenta como lugar e operador de análise de coisas objectivas: «Agora, análise. Abro o Diário e escrevo. Retalhos de doutrinas, de pensamentos, de sistemas... Vejamos a Democracia.» (*idem: ibidem*).

Num modelo de *mise-en-abîme*, o episódio em estudo mostra-nos a tarefa a que se propõe todo o auto-retratista, sempre, de uma forma ou de outra, representado *in figura*, porque sempre sob a alçada de outras personagens e máscaras. Historicamente essa foi, de resto, a maneira de os pintores renascentistas consagrarem o seu estatuto social e de subverterem o interdito da auto-representação, assimilando-se eles à figura de uma divindade, de um santo, de um herói mítico ou histórico (Beaujour, 1980: 40). A referida técnica *in figura* transcendeu, depois, o renascimento, tanto na pintura e na literatura como em outras disciplinas artísticas mais recentes, especialmente na fotografia, pelo simples motivo de ela ser a exibição mais nítida da materialidade e da composição do objecto artístico que ensaia o movimento do auto-retrato.

Não se estranhe, por conseguinte, que esta operação implique um texto a dobrar-se sobre si mesmo e a mimar textualmente uma presença no discurso. Mesmo que o

valor da imaginação criativa, inovadora e individual (a originalidade, em suma) prevaleça, no sistema literário, sobre modelos prescritivos, no substrato desta composição *in figura* do rosto opera ainda o maquinismo retórico e a armazenagem de um repertório — Beaujour chama-lhe «ficheiro» (1980: 294) — de imagens e figuras e a arrumação em lugares convenientes¹⁷. Assim se processam a montagem da *persona* do *eu*-escritor e o respectivo metadiscurso que interroga os seus procedimentos de invenção. Por isso, o sujeito nunca chega a representar-se verdadeiramente, ao menos enquanto entidade única e insubstituível, sendo que, em contrapartida, como bem lembra o autor de *Miroirs d'Encre* (*idem*: 303), toda a enunciação autográfica tenta camuflar a impessoalidade linguística que lhe dá corpo.

Ora, o eixo da obra de José Gomes Ferreira orienta-se pela busca das figuras que constroem o rosto do escritor, no seu estatuto social, nas suas tarefas, saberes e desafios, inscritos na história e no quotidiano dos homens. Nesse quadro se insere a importância incontornável do auto-retrato, do arranjo dos seus motivos simbólicos (como o *clown*-vagabundo, o vate profético, o Dom Quixote ou o poeta-criança) e das correspondentes formas retóricas de automeação do sujeito. A mais importante dessas figuras é, já o sabemos, a antonomásia *Poeta Militante* que titula a obra poética do autor, reunida no final dos anos 70¹⁸. Em *A Memória das Palavras*, acompanhamos a evolução dessa entidade que é, antes de mais, uma figura retórica modelada em matéria linguística e simbólica. Mesmo na forma de um «parco escorço-anseio» (Ferreira, 1979: 162), que contraria, em palinódia, a grandeza do «Poeta Militante Ideal» (*idem. ibidem*), o auto-retrato tem, nas suas fundações, motivos literários heróicos, de proveniência antiga e dispersa. Senão vejamos:

¹⁷ Para a retórica antiga, esses procedimentos correspondiam às fases de elaboração discursiva da *inventio* e da *dispositio* a que se seguiam a *elocutio*, a *memoria* e a *pronuntiatio*. O orador devia ter a memória ágil e adequar o discurso às suas imposições pragmáticas, o que incluía o conhecimento da expressão corporal e da entoação, de modo a conseguir persuadir a audiência (Lausberg, 1982: 91-93).

¹⁸ Em *A Memória das Palavras*, ficamos a saber que esse foi o título inicialmente escolhido pelo autor, tendo sido obrigado a substituí-lo por *Poesia-I* (1948), dada a situação histórico-política em que vivia: «[...] *Poeta Militante*, título com que em 1947 baptizei o conjunto dos meus Diários em verso escritos ao longo de quinze anos de gaveta. Não o mantive (chegou a estar impresso) para evitar que se gerasse qualquer equívoco de restrição provocado pelo termo militante por demais ligado à ideia de actividades políticas e religiosas.» (Ferreira, 1979: 157).

Aos poucos e poucos fui modelando a concepção do Poeta Militante Ideal (de que eu não passava dum parco escorço-anseio), misto de cavaleiro-andante, profeta, jogral, vate, bardo, jornalista, comentador à guitarra de «grandes e horríveis crimes!», etc. [...]. (*idem: ibidem*)

A acumulação enumerativa destes tipos heróicos nada tem de caótico pois delineia uma ordem cronológica e a evolução de um universo grandioso e épico para um outro mais banal e contemporâneo.

No fundo, o lugar retórico do Poeta Militante, que dá nome àquele que diz *eu*, tem raízes fundas num húmus histórico-literário. A auto-imagem do autor resulta, assumidamente, da experimentação de diversas figuras de criador artístico até chegar ao poeta militante. Na entrevista concedida por José Gomes Ferreira à *Seara Nova*, em 1971, é ainda mais evidente a ideia de uma sucessão histórica:

[...] vivi até hoje o **ersatz** de quase todas essas encarnações poéticas [aedo, rapsodo, bardo, trovador, jogral, vate]. Comecei por **trovador** no meu primeiro e horrendo livro de versos. Depois experimentei os avatares restantes. Desde o de bardo, incitador de combates inexistentes, ao vate, quando profetizava

... **aquele mundo sem cóleras nem lutas**
em que tudo é humano até o homem!

Então um dia misturei todas essas vozes na síntese de uma única voz e chamei-lhe **poeta militante**. (Ferreira, 1971a: 11; negritos do texto)

Em *Dias Comuns-I*, surge outra fórmula explícita da concepção topológica e sedimentar do auto-retrato de autor, numa nota onde, à maneira de um verbete, se metaforiza o nome «Escritor» (Ferreira, 1990a: 20) com o motivo romântico e melancólico de Frankenstein:

17 de Novembro

Escritor: um paciente Frankenstein feito de pedaços de cadáveres de estilos alheios, a quem, de súbito, uma noite de tempestade dá unidade e frémito de vida.

O que muitas vezes falha é o milagre de acontecer a tempestade.

18 de Novembro

Ah! Os cadáveres que tenho deixado pelo caminho num rasto de fatos velhos!...

[...]. (*idem. ibidem*)

Divergindo ligeiramente da antonomásia patente em *Poeta Militante*, repete-se aqui o tropo de alteração de limite de um nome individual, mas agora sob a forma do que Heinrich Lausberg ([1982]: 156) designa por antonomásia vossiana. Com efeito, um apelativo («Escritor») vê-se substituído por um nome próprio, sendo antecedido pelo artigo indefinido que o generaliza: «um Frankenstein». O que daí nasce é a nomeação do escritor em função das duas personagens do conhecidíssimo romance gótico de Mary Shelley: o inventor meio fáustico meio prometeico¹⁹, chamado Frankenstein, e o monstro desafiador do divino e composto de cadáveres dissecados em que foi insuflado o halo vital. A curiosidade maior desta definição de Gomes Ferreira (genérica e, depois, aplicada a si no fragmento de 18 de Novembro) vem do facto de aproveitar a fusão, numa entidade só, entre a criatura inumana e o seu demiurgo: «um paciente Frankenstein feito de pedaços de cadáveres de estilos alheios» (*idem. ibidem*). Na cena da escrita, todo aquele que escreve (o autobiógrafo, o auto-retratista) é uma criatura feita de texto fragmentado e disperso, não sem insistir no fingimento de ser uma entidade una e de carne e osso.

Mais uma vez se associam neste tropo de aut nomeação três vectores nucleares para a imagem do autor José Gomes Ferreira; passo a enumerá-los sumariamente. Em primeiro lugar, a metáfora da criação artificial, na forma do *poema-ser-vivo* e da imprescindível exibição auto-reflexiva. Depois, o entendimento da figura de linguagem que é o *em*-escritor pela absorção

¹⁹ O romance de Mary Shelley, publicado em 1818, tem como título completo *Frankenstein or the Modern Prometheus*. Ao fazer a passagem entre o romance gótico e a ficção científica, a obra põe em causa o progresso desordenado que, na altura, a ciência parecia oferecer ao homem, já que o monstro criado escapa ao controlo do seu criador, conduzindo ambos à destruição.

intertextual de vozes literárias suas maiores²⁰, assim como pela escolha e arrumação de legados retóricos (motivos, mitos e temas) com que se deparou e que teve de apropriar ao longo dos anos, na procura da sua singularidade literária. E, por último, as formas de expansão e perpetuação do nome próprio traduzidas por estratégias retóricas de substituição e alteração de limite. Afinal de contas, o poeta sabe que só poderá tentar conhecer-se como lugar de linguagem. Nela compõe e dispõe sedimentos alheios e anteriores a si e também a sua própria matéria textual, o seu *corpus* historicizado, porque atravessado pelo movimento da revisão, da selecção e até do corte.

Abalada a sacralidade da arte, antes reivindicada pela força inspiradora da Musa junto do poeta clássico ou pela genialidade criadora do poeta romântico, ganha consistência, na passagem para o século XX, uma fortíssima noção material da arte, tanto no plano da sua produção quanto da sua reprodutibilidade. Participando nessa mutação histórica que também entre nós sedimentou o modernismo e definiu a modernidade pós-Pessoa, José Gomes Ferreira não esquece o legado romântico — afinal de contas, como reconheceu Álvaro de Campos, «Productos romanticos, nós todos.../E se não fossemos productos romanticos, se calhar não seríamos nada.» (1997: 263).

Não é, aliás, por acaso, que, no fragmento de 15 de Abril de 1967 de *Dias Comuns-II*, o diarista se apresenta numa encruzilhada histórico-literária, tão apegado se confessa a «concepções tidas como ultrapassadas em Poesia» (Ferreira, 1998b: 150). Apesar de seguir um posicionamento materialista, para si os poemas continuam a não se reduzir a meros objectos; «continuam a parecer-me bichos de palavras criados pelos pequeninos deuses-poetas que, no meio dos homens-de-todos-os-dias, arrancam seres e fantasmas do caos dos sons que os cercam e afogam» (*idem*: 151). Embora reconhecido o logro romântico da genialidade inspirada dos «pequeninos deuses-poetas» (*idem. ibidem*), o *eu*-autor declara não menosprezar o papel criador

²⁰ Veja-se esta referência a Teixeira de Pascoaes, ainda em *Dias Comuns-I*: «Então hoje, no dia 3 de Setembro de 1966, descobro o seguinte: que Teixeira de Pascoaes é uma extraordinária nebulosa... *de onde eu também saí*, embora contra vontade, desejoso de não ter ligações umbilicais com nuvens. Resta-me a consolação de me ter tornado *nuvem de terra*.» (Ferreira, 1990a: 106-107; *itálico do texto*).

do poeta sobre a linguagem, que é património colectivo dos humanos. Daí que também não se iniba de lançar a farpa irónica contra os extremismos materialistas da arte, numa menção ao conceito estaliniano de artista como engenheiro de almas:

Ao Poeta-Industrial do Espírito («engenheiro de almas»?) oponho, por meu desgosto, o Poeta-Criador, de costela quase divina — divina, hã?, o que me faz rir às gargalhadas... (*idem. ibidem*)

As aspas e a interrogação dentro do parênteses são o sinal notório da sua distância crítica em relação a essa concepção utilitária e secamente materialista da arte e dos seus agentes. No remate do fragmento, reafirma, por palinódia e por interpelação dialógica, a sua posição intermédia, seduzido e distanciado pela invenção demiúrgica da literatura: «Mas, digam-me lá: *porque não hei-de chamar divino a quem criou os deuses?*» (*idem. ibidem*; *itálico do texto*). Salientada expressamente a *itálico*, a pergunta retórica abre caminho, ao fim e ao cabo, à defesa humanista da poesia e do poeta, destituídos de motivações transcendentais e levados à prática pelo trabalho poético das palavras.

Sem invalidar essa afeição contestatária do modelo de poeta romântico, interessa a José Gomes Ferreira experimentar configurações alterizadas do autor que façam a filtragem emocional e objectivem, sem impessoalizar, a obra literária e a figura autoral. Opta, então, por dar um cunho cenográfico e parateatral à escrita autobiográfica, composta face ao esplendor, ao absurdo e ao trágico do mundo. Por esse motivo, ao contrário do que defende Fernando Guimarães, nem o seu fingimento é «ocasional» (Guimarães, 1999: 99) nem ele se reduz a um «*expressivismo* ou *expressionismo romântico*» (Guimarães, 1996: 142; *itálicos do texto*), ainda por cima dados como sinónimos, nomeadamente quando José Gomes Ferreira parodia o dramatismo neo-romântico, na forma da *estética do grito*.

Elegia Fria Com Lírios Inventados (escrito em 1950 e publicado em *Poesia-IV*, 1970) é, porventura, o livro de poesia de José Gomes Ferreira que, de forma mais coesa, explora a representação exuberante do *eu*-poeta-personagem-biográfica a interpretar o seu próprio papel.

Numa espécie de catábase lutuosa motivada pela morte do pai, a cena da escrita quase assume o molde dramático de um monólogo sobre mortos, em palco, sem espectadores e tendo por ponto o silêncio. Logo o poema I dessa série funde a encenação da dor fingida e a assunção irónica da dor sentida, reconvertendo a referência da «Autopsicografia» pessoana numa fórmula alternativa, a do fingimento sincero da dor sentida. Passo a citá-la:

*(Enterraram hoje o meu Pai e volto a correr para casa.
Oxalá ninguém tenha reparado nos meus olhos secos e
gelados. Solidão. É tão difícil fingir que se sofre a dor que se
sofre.)*

Meti a chave na fechadura,
abri a noite
e entrei no palco onde me espero
a chorar nos espelhos,
desgrenhado pelos subterrâneos do vento
da treva impura.

Solidão é teatro,
dor que se despenteia
e só parece sincera
quando a represento
diante dos mortos com insónias
sentados na plateia. (Ferreira, 1983b: 143)

Com este poema entramos no coração reflexivo do tema da sinceridade, implicada em toda a escrita autobiográfica de José Gomes Ferreira, na qual um *eu* nunca pode dizer quem é: conforme avança também em *Imitação dos Dias*, importa sobretudo a mentira que se sabe e faz «expansão doce da verdade» (Ferreira, 1970: 181). Nessa medida, sem se escusar a uma palavra que tem já por desusada — e por isso a sublinha a itálico —, o autor aponta, nesse passo de *Imitação dos Dias*, uma definição para «*arte autêntica*» (*idem*: 153) como «uma espécie de verónica de suor e sangue ligada, por transposição mágica através de pontes em linha recta, a tudo o que existe de fundo e de essencial no espírito humano» (*idem: ibidem*). Não se trata,

portanto, de reivindicar para a arte uma verdade confessional mas sim a verdade humana da ficção, o que, nos termos do próprio, exige artifício, «transposição mágica através de pontes em linha recta» (*idem. ibidem*). Assim se percebe a insistência na metáfora da «verónica de suor e sangue» para caracterizar a modelagem humana de toda a arte e, em particular, da invenção auto(bio)gráfica, conforme já verificámos atrás (*vd. supra*: 286-287). É, pois, o artefacto de um *eu* exibicionista e voyeurista que dá fundamento à sua «auto-ilusão biográfica» (Ferreira, 1970: 183). Sempre a pensar em potenciais espectadores, ele tenta fixar pela escrita os instantes humanos de um indivíduo, nas suas dores e entranhas mais fundas, a «*fingir que se sofre a dor que se sofre*», como se diz na ‘epígrafe’ já transcrita do poema de *Elegia Fria* (Ferreira, 1983b: 143).

Os modos de alcançar a invenção passam inevitavelmente pela estratégia auto-irónica e cenográfica de uma escrita ao espelho. A este propósito lembro que, no fecho do texto «Aprendizagem do ofício», de *Relatório de Sombras*, surge um *alter-ego* anónimo do *eu*, conhecedor das excentricidades e tiques do universo literário, que avança a regra de ouro para qualquer poeta que se preze e queira garantir uma pose favorável: «TRANSFORME OS SEUS DEFEITOS EM VIRTUDES» (Ferreira, 1980a: 35). Para clarificar a fórmula maiusculada vem, logo de seguida, um diálogo revelador da consciência oficial do poeta, desdobrada em duas vozes-caracteres:

— Mas como? — murmurava eu, aprendiz de olhos famélicos.

E então o meu explicador propunha-me a alquimia necessária, com esta exemplificação que nunca mais esqueci:

— Diga-me: você é medroso, não é verdade? Tem cara disso.

— Sim. MUITÍSSIMO. Tenho um medo dos diabos! Até de fantasmas.

— Pois bem. Não o esconda. Aproveite o medo. Explore-o! Mostre-o bem. Confesse-o em voz bem nítida nos versos e verá como passará por herói! E valente.

Assim fiz, meio século depois, e — ó Apolo dos antigos! — como o meu mestre tinha razão. (*idem*. 35-36)

Faz-se, deste modo, a encenação dialogada e alegórica dos princípios orientadores do auto-retrato deste autor. Com eles o *eu* nunca deixa cair a sua «lucidez dialéctica» (Torres, 1990a: 167), na forma da auto-ironia e da palinódia que fragilizam e, de imediato, reforçam o enunciador. Aí temos, uma vez mais, o «one man band» de que falou Carlos de Oliveira (1979b: 164): sozinho, em cima do palco, a olhar e a falar de fora de si mesmo, a autocitar-se, numa conversa em voz alta com figuras inventadas, a sua e a de outros, e, portanto, a mostrar os bastidores quotidianos e laboriosos do seu fingimento literário. Produzir objectivações retóricas do sujeito e do mundo e reflectir criticamente sobre elas parece ser, na linha profícua da ironia romântica (Wellbery, 2000: 195-196), a única maneira de transcender a limitação do trabalho poético, no eterno e conflituoso acto de autocriação e de autodestruição.

Uma vez que a sinceridade só faz sentido como comédia pública (e nunca como simples mentira), não admira que, em *Imitação dos Dias*, o desempenho enunciativo do *eu* chegue a uma auto-imagem hiperbólica do poeta: «Uma das minhas virtudes ‘oficiais’ é a sinceridade (que comédia!), mesmo à custa da pele arrancada com tenazes diante do público — sobretudo diante do público.» (Ferreira, 1970: 74). À semelhança da metáfora da verónica sangrenta, insinua-se, neste passo, uma imagem impressionante que tematiza o autoconhecimento doloroso do poeta numa situação homóloga ou até sobreponível ao martírio de santos. Quer isto dizer que, logo pela natureza artificial/artificiosa da representação, o auto-retrato se assimila à figura tópica do sofredor e de Cristo supliciado numa representação visual. Daí a razão redobrada de Michel Beaujour (1980: 40) para quem todo o auto-retratista se posiciona sempre *in figura*, no *remake* da cena da Paixão fixada numa verónica²¹.

²¹ Assim o identifico, entre inúmeros exemplos, no *Auto-Retrato com Casaco de Peles* (1500), de Albrecht Dürer, ou na autobiografia de Nietzsche, sintomaticamente intitulada *Ecce Homo* (1908), passando pela figuração do pregador no *Sermão da Sexagésima* (1655), do Pe. António Vieira. Vale lembrar, com Margarida Vieira Mendes, a que ponto o *Sermão da Sexagésima* faz encarnar no pregador e no seu desempenho emocional uma malha de heróis e narrativas de origem bíblica e hagiográfica, sobretudo a história e a figura de Cristo que se confunde com o auto-retrato do orador. Movido por um intuito de persuasão religiosa, o complexo mecanismo da *mise-en-abîme* de Vieira convoca «um repertório de imagens que se engendram e glosam entre si» (Mendes, 1989: 217). Por isso, o verbo assinala e simboliza, ao vivo, na situação comunicativa do sermão, o *exemplum* crístico (*Ecce Homo*) de sofrimento e

Torna-se evidente que, em José Gomes Ferreira, prevalece a memória textual do auto-retrato enquanto *imago* do *eu*-artista que se resgata pela lucidez da ironia sobre os limites e potencialidades da sua composição. Por essa razão, o entendimento autopolémico que o sujeito-poeta confere ao seu retrato combina laivos de heroicidade com um perfil não-heróico do quotidiano e da banalidade e, às vezes mesmo, com a índole anti-heróica do medo disfarçado e da contradição interior que tolhe a intervenção activa e solar no mundo. Actualizando o conflito dramático que o cristianismo, quase sempre, impôs à tematização pessoal, *Diário dos Dias Cruéis*, escrito em 1939 e publicado em *Poesia-II* (1950), faz da auto-ironia o instrumento de exame de consciência às tensões interiores, quando lá fora se abeira a hecatombe de uma nova guerra mundial. Entre o orgulho e a humildade, actua, nesse longo poema de redondilha menor, um Narciso-Ícaro, marejado de lágrimas pelas dores dos outros e enclausurado no seu umbigo dorido. Vive ele sujeito à tensão de metáforas antagónicas no plano espacial, entre o aéreo e o terreno, entre o voo e a queda:

E este fátuo orgulho
de mostrar as asas
que esconde nos olhos
por ostentação?

(Pobres asas tontas
pesadas de chão
com um pedregulho
atado nas pontas!) (Ferreira, 1983a: 155)

penitência. Torna-se, então, o enunciador numa *imago* do homem ideal. Com dimensão metamórfica e cénica, a sua influência atinge os afectos da audiência, graças ao estilo pictórico e à ilusão presentificadora dos deícticos utilizados (*idem*: 235-237).

As personagens do prestidigitador

Depreende-se do que até agora disse que a constituição naturalmente auto-irónica do *eu*-autor implica um conceito problematizador da heroicidade. Façamos uma ronda breve pelos lugares da obra de José Gomes Ferreira em que mais visivelmente se sinaliza este problema. No *incipit* de *A Memória das Palavras*, a vida do poeta contada por si mesmo tem sintomaticamente a forma perifrástica de «Aventura Poética» (Ferreira, 1979: 11). Intensificado pela maiúscula, este tropo apresenta um efeito amplificador que, à primeira vista, refere a heroicidade individualista e a maturação eufórica do poeta. Numa leitura inicial, a sintaxe narrativa até confirma o modelo temático da aventura e da superação de provas, tanto mais que o desenlace coincide com a publicação dos dois primeiros livros de maturidade, *Poesia-I* e *Poesia-II*. E, todavia, as sombras da auto-ironia e da morte pontuam o fio diegético ascensional. Desta maneira fica grandemente inviabilizado o arquétipo estrito da aventura e do herói solar. Nessa medida, difere do protagonista da aventura que, segundo Northrop Frye (1976: 95-157), confirma, no desenlace, o poder da sua astúcia numa vitória consagradora.

Já em *Imitação dos Dias*, o diarista avança o óbice de não poder/querer ser herói, porque a sua auto-imagem se mostra diminuída, confessando mesmo os seus pavores e irresoluções diante do mundo dos outros. Claro que se pode reconhecer sempre aí uma estratégia sinuosa de salvaguardar o perfil de heroísmo, nem que seja à custa da preterição e da exuberância enunciativa. Mas, de seguida, a enunciação denuncia a precariedade da posição do sujeito, exacerba o *pathos* emocional do grito, atormentado pela imposição de um «eu-ideal» (Ferreira, 1970: 76), e pelo olhar (que supõe) deformador dos outros homens:

Não, não sou herói, ouviram? Nem bom! Nem coisa nenhuma! — repito e repetirei.

Tudo menos poder assistir no futuro ao apodrecimento do meu eu-ideal, roído pelos dentes da treva, do musgo e do medo. (Sim, do medo. O grande companheiro do século.)

Tudo menos ver de súbito nos espelhos da noite a humilhação monstruosa da minha imagem real, de carne e covardia, a chorar lágrimas de sangue diante da morte da imagem-sonhada-pelos outros — afinal sonhada contra mim.

O coitado de mim que nem coragem tem para aguentar um mito. (*idem. ibidem*)

Nas *Aventuras de João Sem Medo*, a questão da heroicidade é assumida pelo protagonista cuja coragem humana funciona como camuflagem expedita do medo: «E João Sem Medo continuou a subir o caminho árduo, resoluto na sua pertinácia de ocultar o medo — a única valentia verdadeira dos homens verdadeiros.» (Ferreira, 1975c: 20). A apreciação modalizada após o travessão não deixa dúvidas quanto a esse conceito pragmático de coragem. Dada pela negativa, a valia da personagem subverte o esquematismo solar do típico herói de aventuras e constrói uma complexa alegoria política do Portugal bafiento e opressivo do salazarismo. Cansado do conformismo dos seus patrícios, João Sem Medo salta o muro de Chora-Que-Logo-Bebes e enfrenta uma série de provas, sabendo sempre adaptar-se às novas circunstâncias.

Importa não esquecer, entretanto, que o sujeito José Gomes Ferreira não se ausenta desta (aparente) narrativa em terceira pessoa, graças à metalepse que ocorre numa situação de risco para João Sem Medo. No capítulo XII, é a própria personagem que pede auxílio ao autor, invocado como «Senhor José Gomes Ferreira» (*idem*: 174), e viola, ela mesma, o seu nível diegético. Abre, então, caminho a um passo, destacado por um branco gráfico, em que o *eu*-criador se apresenta, confessa as suas hesitações de «cronista imparcial» (*idem*: 175) e resolve, por fim, intervir em defesa da sua criatura, em aflição:

Bem. Eu, José Gomes Ferreira, nascido na Rua das Musas da cidade do Porto, licenciado em Direito pela Universidade de Lisboa, poeta, ex-cônsul, ex-figurante de cinema, etc., etc., — tenho a melancolia de declarar que considerava João Sem Medo vencido [...]. E, fiel ao meu lema de cronista imparcial, propunha-me descrever a derrota de João Sem Medo, embora com o coração destruído, quando se deu o lance dramático de ouvi-lo increpar-me — bracinhos hesitantes a saírem do outro lado da tinta das palavras... Apelo espontâneo, com que contava — jurol — vindo de lá das profundas do subconsciente da liberdade com que o criei e convenci a saltar o Muro, dotado da mais nobre virtude de que um vivente se pode orgulhar: a coragem. A verdadeira coragem. A força do coração. (*idem*. 174-175; sublinhados meus)

Trata-se, por isso, de um caso de intrusão violadora do universo diegético, por parte do *eu*-autor que afinal, durante toda a narração, se oculta como narrador de terceira pessoa. Desta forma, opera-se uma conexão mediata entre o mundo real e o mundo possível, configurado no universo da ficção, através da figura autoral José Gomes Ferreira. O *eu*-autor torna exuberante o efeito da metalepse, logo que agrega ao pronome pessoal e ao nome próprio completo uma série enumerativa de autobiografemas, dada como informação genérica, incompleta mas ironicamente comprobatória da sua credibilidade: esse o resultado da repetição da abreviatura «etc., etc.». Além disso, a modalização irónica do *eu*-criador (cf. os meus sublinhados), que caracteriza a sua compaixão com o «outro lado da tinta das palavras» (*idem*. 175), reitera o valor da coragem: a «mais nobre virtude de que um vivente se pode orgulhar» (*idem. ibidem*).

No posfácio que José Gomes Ferreira (1975c: 223-239) escreveu para a segunda edição em livro das *Aventuras de João Sem Medo* (em 1974: «Nota final da 2ª. edição»), aparece nítida a figura do autor, comunicante com a personagem autoral que, dentro da ficção, violou a diegese, com o nome de José Gomes Ferreira. Nessa nota apenas, ele narra a génese atribulada da obra: os seus passos e tropeços de «improviso de café» (*idem*. 237), a publicação por episódios, nos idos de 1933, na revista *O Senhor Doutor*, sob o pseudónimo «O Avô do

Cachimbo», e a sua revisão para o volume de 1963²². De caminho ajuíza o seu protagonista, divergindo um pouco da imagem de «anti-herói completo» (*idem*: 235) que as ilustrações de Ofélia Marques lhe tinham dado, naquela publicação de 1933. Para ele, João Sem Medo é, antes de mais, «um pequeno burguês gabarola que se ilude de não parecer covarde» (*idem*: 239). Assim sendo, mais do que um «transgressor regrado» (Eiras, 2002: 238), o rapaz encarna a coragem humana, matreira e nem sempre impoluta, ajustada a um «Divertimento pícaro», como lhe chama o seu autor (Ferreira, 1975c: 239). A comprová-lo vemos como, no desenlace da trama, João Sem Medo resolve montar «provisoriamente» (*idem*: 221), note-se, uma fábrica de lenços com que enriquece, enquanto espera a ocasião propícia para secar definitivamente as lágrimas da Terra.

Há, entretanto, um dado interessante neste posfácio que reforça a relação especular do *eu*-autor com «o [s]eu não-herói cínico» (*idem*: 238), João Sem Medo. Relata o *eu*-autor que, por estímulo de Carlos de Oliveira, voltou a pegar nos folhetins, publicados em *O Senhor Doutor*, no intuito de lhe preservar «a frescura de improviso dos 30 anos — aquela mistura dos meus dois retratos do Fred e da Ofélia: o dos ‘passarinhos’ e do ‘lobo’.» (*idem*: 237). Como se de um caleidoscópio se tratasse, a memória daquela personagem juvenil de imediato se associa à auto-imagem passada do autor. E, curiosamente, essa auto-imagem é devedora das representações feitas por outros, dando do autor perfis bastante contrastivos como os que Fred Kradolfer e Ofélia Marques pintaram a óleo, em 1932 e 1936, respectivamente²³. Nesta fusão

²² Dessa história das *Aventuras de João Sem Medo* faz ainda parte um episódio negativo que José Gomes Ferreira relata com a bonomia de quem se mostra desapegado dos lucros da escrita e orgulhoso do poder da sua imaginação: o plágio desses textos de 1933, publicado em folhetos, sob outros nomes que não o pseudónimo Avô do Cachimbo. O comentário do *eu* atenua a gravidade do caso: «Autênticos roubos que — porque não hei-de confessar? — me desvaneceram por sentir que os gatunos pensavam que se apoderavam de produções populares. Além disso, sempre gostei de que vivessem à custa da minha imaginação. (Os meus editores é que não gostam e estão dispostos a reprimir qualquer abuso semelhante.)» (Ferreira, 1975c: 236-237).

²³ Em *Imitação dos Dias*, evoca-se o trabalho de «recrutar» o poeta (o verbo utilizado é precisamente esse; Ferreira, 1970: 51) por parte de Ofélia Marques, em 1932. Por vontade expressa da pintora, a pose do retrato inclui a «[...] barba por fazer e pijama roto. Para um retrato feio, de lobisomem. Um anti-Malta.» (*idem*: *ibidem*). O processo de trabalho leva-a, mais tarde, a substituir o pano de fundo do retrato: de um livro com asas para um ambiente de tempestade. Quanto ao rosto de José Gomes Ferreira, fica a costureira autodepreciação irónica: «E na tela não tardou a definir-se, com pureza de jacto, a aparição desta triste cara de funil, que as tradicionais orelhas de abanador dos Ferreiras tornavam mais triangular...» (*idem*: 52).

pulverizada de imagens subjaz o princípio da auto-hetero-construção do *eu*, na confluência dos géneros auto-retrato e retrato, como tentarei desenvolver no ponto 3.4. deste capítulo.

Por tudo o que venho a afirmar, o desempenho discursivo da figura autoral associada ao nome José Gomes Ferreira dá a ilusão de ter um rosto meio heróico meio clownesco, às vezes até com trejeitos pícaros, como sugere o posfácio às *Aventuras de João Sem Medo*. Nesse traço a personagem autoral quase se aproxima do seu protagonista. Essas são, todavia, cambiantes possíveis de um perfil sempre desenhado entre a sombra e a luz, entre o trágico e o riso, entre a força e a mortalidade da literatura. Ao espelho da escrita, constrói-se e expande-se um *moi haïssable* — expressão pascaliana usada por José Gomes Ferreira (1970: 10), em *Imitação dos Dias* —, desalienado pela distância auto-irónica de si próprio, que o mesmo é dizer, pelo debate em palco de uma consciência incansável e crítica. Não admira que, em 1968, Eduardo Lourenço valorize, no meio século de carreira literária do poeta militante, os efeitos de prestidigitação e a manipulação de máscaras coladas ao rosto. Em causa está

[...] um diário de bordo nas ruas e cafés de Lisboa, metrópole de nenhuma parte e «comedia del arte»²⁴, cheia de contorções verdadeiras e fingidas, sem que nós saibamos — e às vezes, ele — quais são ao certo as que nasceram dos pontapés do real ou do exercício sagrado do palhaço no meio da cidade, flagelando-se para gozo alheio e rindo para sofrimento seu. (Lourenço, 1968: 1)

Auto-retratado, não raras vezes, na figura de *clown*/vagabundo, o poeta segue as imagens hiperbólicas e deformantes que inúmeros artistas (pintores, poetas, fotógrafos, cineastas) deram de si mesmos, desde o romantismo até hoje, sem se reduzir a uma mera caricatura sarcástica ou dolorosa. Como defende Jean Starobinski, essas figurações travestidas constituem uma «*épiphaneie dérisoire de l'art et de l'artiste*» (Starobinski, 2004: 9), inerente à modernidade, crítica da honra bem-pensante da burguesia e também auto-crítica da vocação estética. Enumero as razões dessa leitura associada ao artista enquanto *clown* e saltimbanco.

²⁴ Onde se lê «comedia del arte» deve ler-se «*commedia dell'arte*».

Antes de mais, é forçosa a correspondência da figura com os espaços do circo e da feira, ilhas de sonho, prodígio e *maladresse*, destinadas a um espectador pressionado pela monotonia da sua vida séria (*idem*: 7-9). Depois, o *clown* — imagem mais profícua e flexível do que a imagem sua congénere do dândi²⁵ — emblematiza a condição impura e artificiosa da arte, na medida em que indistingue o ser e o parecer e que diz a verdade, reconhecendo-a mentirosa. Por fim, o *clown* rompe as restrições de uma certa sentimentalidade melodramática e incorpora a projecção cômica do trágico humano, pela via da desfiguração burlesca e grotesca e do sentido do absurdo, sem que isso obste à relevância das suas características introspectivas e melancólicas (*idem*: 67-79). Dessa matéria tensa se fazem os velhos saltimbancos de Baudelaire, em *Le Spleen de Paris*, os palhaços grotescos de Rouault, os arlequins de Picasso, Charlot ou os irmãos Marx²⁶.

Interessa, por isso, ver os contornos dessa figura artística do *clown*/vagabundo que reenvia ainda para um certo *pathos* romântico, vestindo roupagens sacrificiais. Starobinski (*idem*: 92-93) ajuda-me a corroborar esta afirmação, em *Portrait de l'Artiste en Saltimbanque*. Sustenta ainda que a desordem introduzida pelo *clown*, simplório, histérico ou malicioso, implica um efeito corrector (salvífico) de que o mundo doente precisa para reencontrar a sua verdadeira ordem. É, nesse movimento que o artista-*clown* re-encarna o arquétipo do salvador sacrificado (*idem*: 93), do mártir ridículo, como lhe chama, em alternativa, Sophie Basch (2004: 57).

No caso de José Gomes Ferreira, tendo por referência próxima o dolorismo grotesco brandoniano e o seu descendente regiano, são diversas as variantes da imagética clownesca. Recordo, para já, o reconhecimento no rosto próprio de deformações físicas, como o nariz desconforme que encontrei em *A Memória das Palavras* (Ferreira, 1979: 14) e na abertura

²⁵ Veja-se a referência feita à figura da dândi no ponto 1.3.3.

²⁶ Com a entrada no século XX, o declínio do circo em favor do *music-ball* e do cinema corresponde, segundo Sophie Basch (2004: 61-62), a uma transformação do artista-saltimbanco e do *travestissement* numa figura e num tema forçosamente alusivos e paródicos, com cada vez menor correspondência a uma realidade histórica e sociológica, no Ocidente industrializado.

de *Coleccionador de Absurdos* (Ferreira, 1978a: 12)²⁷. Depois, neste segundo livro, mas no texto VII da «Autobiografia do coleccionador vista através de um espelho torto», a recordação da infância traz consigo imagens antigas do circo e de um «faz-tudo, pobrete desarticulado» (*idem*: 25) cuja volubilidade se aproxima do poeta ainda pequeno, a «hesita[r] em escolher o caminho verdadeiro para a fixação de personalidade» (*idem*: 26). São estes alguns elementos essenciais à constituição clownesca do poeta, desenhado como herói marginal e melancólico que faz da escrita a sua ocupação solitária, ventríloqua e funambulesca. Aí reside o foco da verónica feita de sangue que não se cansa de simular a dor humana do autor.

Naturalmente, esta auto-imagem justifica que seja inibida a iniciativa do *eu*, retraída numa nebulosa sonâmbula que o leva a questionar até as coisas em que acredita, como a solidariedade com os homens e a imperiosa necessidade de intervir pela palavra poética. Daí que, como afirma em «Reportagem do medo», de *O Mundo dos Outros*, o sujeito se torne num «espectador das ruas [...] *sui generis*» (Ferreira, 1990b: 173), pois, nas suas palavras, «não me limito a assistir à vida do camarote do meu segundo andar, mas a saltar, de vez em quando, a pés juntos, para o palco e a representar também algumas ‘rábulas’» (*idem*: 173-174). O poeta-clown chega, neste caso, a formas de quase imolação grotesca, compensadas pela ironia que filtra a emoção e ameniza um tanto os afectos. Com a ironia ocupa o palco enunciativo, alimenta a ilusão da sua presença e a pantomima do seu auto-retrato.

A configuração deste *eu*-autor nunca perde de vista as dores, iniquidades e esplendores sociais que o indignam nem se cinge a uma mera tensão entre a face humanitarista e a face contemplativa, já que a primeira é sistematicamente questionada, até recriminada pela consciência do seu egoísmo. No poema XVIII de *Idílio de Recomeço* (escrito em 1951 e publicado em *Poesia-IV*, 1970), a cena da escrita está, de novo, ocupada pelo poeta face ao espelho, implacável e compassivo. Nessa posição reconhece em si a indiferença face ao mundo e, por

²⁷ Podem ler-se estas passagens nas pp. 308 e 309 (nota 14) do presente capítulo. O manejo da máscara e a exibição do monstruoso, que estudarei no ponto 3.3.1., confere ao clown condições ideais para dar conta do estilhaço interior e corrosivo que intensamente atormentou o herói modernista.

contraste, a máscara quase crística do saltimbanco choroso, na estrofe final, ladeada por parênteses:

Choro pelo mundo, choro por ti, choro por mim...

... a gozar as lágrimas ao espelho
para esconder melhor no coração
esta frieza de espadas.

(Meu pobre saltimbanco
das lágrimas domesticadas!) (Ferreira, 1983b: 164)

Em vez de uma alternância de estados antitéticos, trabalha-se, aqui e de um modo geral na obra do autor, um retrato em forma de oxímoro, sintetizado no título de 1977, *Intervenção Sonâmbula*: consiste ele numa espécie de heroísmo para dentro e num sonambulismo vagabundo pela cidade dos homens. Harmoniza-se com esse retrato, envolto em sombras interiores e em memória, o pensamento acerca da literatura que se quer inscrita na história e capaz de alargar a matéria cantável até às coisas e aos seres banais do quotidiano.

Embora constante em toda a obra poética e em prosa, é, contudo, nas crónicas reunidas em *O Mundo dos Outros* (1950) onde melhor se define a deambulação do passante anónimo que vê a cidade e que, a partir daí, imagina e sonha, em estado de vigilância sonâmbula e ociosa. O subtítulo da obra *Histórias e Vagabundagens* lança, desde o paratexto, essa linha semântica e a força de outra personagem mítica, fixada na modernidade pelo seu deambular errante na cidade massificada, captando-lhe os estímulos: o *flâneur*²⁸. Em «A Rainha do Fundo do Mar», temos um auto-retrato (com ambições colectivas, porque se pretende representar o rosto dos poetas no seu todo) de um ser remetido para a solidão, capaz de reconhecer nos humilhados e ofendidos das ruas a poesia de «seres verdadeiramente de espanto» (Ferreira, 1990b: 59), na linhagem cruzada de Charles Baudelaire e Cesário Verde com Raul Brandão. As

²⁸ Darei maior desenvolvimento a este tópico no ponto 4.1. em que tratarei os temas da cidade e do irreal quotidiano, determinantes na poética de José Gomes Ferreira.

«pequenas tragédias» (Ferreira, 1990b: 56) e a vida verdadeira do poeta acontecem, por isso, no tempo em que a treva vence:

[...] geralmente de noite nos cantos dos cafés, onde, uma vez extintas as luzes nos cinemas e nos teatros, espero com paciência que a cidade se esvazie para, em largas digressões de vagabundagem por essas ruas solitárias, abrandar um pouco as rédeas do autodomínio. E poder enfim adorar a lua redonda à minha vontade; e moer versos num ruminar quase obsessivo; e ir de encontro às árvores e aos candeeiros, indiferente ao perigo da troça dos desmancha-prazeres; e caminhar com um pé no passeio e outro na valeta, vencido o temor de que me chamem maluco; e, por fim, [...] entregar-me com volúpia à delícia suprema dessas peregrinações: falar só. Sim, falar sozinho, em voz bem alta, sem vergonha da lua, velha companheira amarela dos vadios, dos cães e dos bêbados, ou, para englobar tudo numa só palavra: dos poetas. (*idem: ibidem*)

O formato enumerativo desta passagem extensa respeita um figurino conhecido, com os seus adereços de cena, topicamente atribuíveis ao ícone romântico do poeta: genial, alheio às convenções e à rotina urbana e vocacionado para a criação inspirada. O auto-retrato em causa funciona pela relação paródica que estabelece com aquele legado imagético. Na enunciação em primeira pessoa de «A Rainha do Fundo do Mar», a auto-ironia molda um retrato do sujeito de acordo com o filtro objectivado da emoção. Assim sendo, não abandona a discursividade do sentimento que o filia na escrita romântica, em particular por intermediação objectivadora de Cesário Verde. Explico por que elejo, em especial, essa referência poética de oitocentos.

Parece flagrante que a lua, os cães vadios, os candeeiros, os bêbados referidos na citação de «A Rainha do Fundo do Mar» trazem consigo a memória da «palidez romântica e lunar» da cidade de «O sentimento de um ocidental» (Verde, 1992: 153): em Cesário, são aqueles alguns dos adereços das ruas percorridas, altas horas, pelo poeta noctívago e recortadas, em movimento transfigurador e imprevisível, pelo seu olhar soturno e onírico de artista. Não esqueço que, nesta passagem de *O Mundo dos Outros*, a paisagem urbana, também herdeira do real

e da análise de Cesário, não tem a saliência revelada em *O Irreal Quotidiano* (1971): aqui sobressai, de facto, a máscara do poeta colada ao *eu* enunciador; valoriza-se, neste caso, o sujeito que experimenta figuras e elementos retóricos para o seu auto-retrato.

A fim de compreender essa dívida de José Gomes Ferreira para com Cesário Verde, devo lembrar ainda que o *eu* cesárico explora a dessintonia entre si e o mundo e reage a ela não pelo satanismo demolidor (de matriz baudelairiana) mas pela ironia da sua consciência criadora. Conforme adiantam Óscar Lopes e Helena Carvalhão Buescu, Cesário evoluiu a partir do interior da herança romântica (Buescu, 2001d: 571), nomeadamente desde o sentimentalismo humanitarista da nossa segunda geração romântica que oscilou entre o idealismo grandiloquente e o miserabilismo grotesco. Em concreto, o poeta de «Nós» subverteu essa oscilação retórica romântica que implicava invariavelmente a abrupta, rectificadora e prosaica queda do sublime (Lopes, 1987: 462)²⁹.

De regresso a *O Mundo dos Outros*, sublinho que, na crónica «Dias sem véus», a elevação tonal da voz enunciativa faz uma caricatura do grito poético, sendo que lhe sucede uma queda humoral, quando o *eu* rapidamente se depara com a rotina da escrita, com a fealdade do seu rosto e com o desespero existencial da morte. Inopinadamente, o *incipit* começa num tom demasiado alto, desajustado do que se supõe ser a contenção exterior dos contemplativos: «Eh! senhores: tirem-se da frente que vou a pensar. Desviem-se! (Vocês, também, árvores e marcos postais.) Vou a pensar e, quando penso, pareço cego ou vejo apenas o que interessa ao meu fogo.» (Ferreira, 1990b: 157). Trata-se de um grito ficcionado, inexistente fora da escrita.

²⁹ Nessa medida, Cesário demarcou-se da oscilação tonal, corrente do romantismo ao naturalismo: de Hugo a Flaubert, de Camilo a Eça e aos poetas realistas João Penha, Gomes Leal ou Guilherme de Azevedo (Lopes, 1987: 462-464). Por isso, sobretudo desde «Em petiz» (1878), Cesário abre um caminho próprio na forma de organizar em linguagem o sentimento do mundo. Procura «registar as gradações da atitude subjectiva, ou, mais rigorosamente, não deixa de as objectivar na instabilidade da sua focagem» (*idem*: 465), em movimento e em simpatia com as coisas, o que, por força, se liga ao retrato auto-irónico do poeta. Estamos ainda longe do poliedro de olhares e vozes que estilhaçam o super-sujeito pessoano. No entanto, Cesário já se finge outro, ironiza-se na recusa das imagens convencionais românticas e na prospecção da realidade exacta, tensionalmente modelada pela arte da sugestão, por via impressionista ou até expressionista e interseccionista, *avant la lettre*.

Dito de outro modo: o histrionismo discursivo vira do avesso a explosão narcísica do *eu*-autor e despersonaliza, com efeito auto-irônico, o sujeito. Por efeito paródico, ele assimila-se e ironiza o *pathos* que, segundo o figurino romântico convencional, agitava e fazia distinguir os poetas.

Já em «A Rainha do Fundo do Mar» predominam uma reconversão da imagem do poeta romântico e um sopro risonho sobre a ideia da produção literária enquanto fruto de inspiração genial. A modalização irônica atravessa, oscilante, a cena noturna da sua «deambulação desesperada, quando andava pelas ruas com os bolsos cheios de estrelas e uma febre aguda de 39 graus a anteanunciar a catástrofe duma camada iminente de poemas» (*idem*: 59). A figura melancolicamente exaltada do poeta eleva-se pela metáfora dos «bolsos cheios de estrelas e uma febre aguda», numa versão homóloga à personagem de poeta que pinta ou toca violino nos desenhos de Julio, pintor sob cuja influência Gomes Ferreira diz ter escrito dois poemas em 1951³⁰. Em contrapartida, a «catástrofe duma camada iminente de poemas» (*idem*: 59) traz o sujeito para a realidade material e contingente, arredia à idealização anterior. Fernando Cabral Martins define a figura do poeta nos desenhos de Julio em termos que, sem dificuldade, transponho para o *eu*-poeta de *O Mundo dos Outros*, em afinidade comum com Charlot: «seria menos de uma ingenuidade lírica que de um humor puro e selvagem, como as variações que a personagem de Charlot foi tomando, sempre empenhado na graça do momento, na visitação do sonho e na despreocupada alegria da vagabundagem» (Martins, 2005: 26).

A este propósito lembro as ilustrações que Julio foi acrescentando às sucessivas edições de *Biografia* (1929), de José Régio. Nelas torna-se evidente o contraste entre o lirismo do seu desenho e a dilaceração física dos sonetos, mais compagináveis com a obra plástica de

³⁰ A série *Idílio de Recomeço* (escrito em 1951 e publicado em *Poesia-IV*, 1970) explora a temática amorosa através do par Orfeu e Eurídice que se assemelha aos desenhos de Julio (e, por interposta referência, ao grácil onirismo de Chagall e Matisse), onde voam, de mão dada, um poeta e a sua amada/musa. As ‘epígrafes’ dos poemas VIII e IX anunciam explicitamente essa dívida: «(Lembrança dum desenho do Julio.)» e «(Continuamos a voar no desenho do Julio)» (Ferreira, 1983b: 157 e 158). Devo acrescentar que, em Julio, as séries de desenhos *Poeta e Circo*, iniciadas nos anos 30, estabelecem nexos não apenas com a obra poética e com o poeta que assina Saul Dias. Ao mesmo tempo, eles confirmam a depurada vocação vanguardista do nosso segundo modernismo plástico que o presencismo literário de José Régio não acompanhou (Martins, 2005: 20-26).

Régio ou com a fase expressionista do próprio Julio. A esta obra regiana não faltam o formato dramático e a composição biográfica de um *eu* poético que, soneto a soneto, convoca inúmeros *topoi* românticos: máscaras sacrificiais do humano como Lúcifer, Lázaro, Ícaro, Cristo, Jó, etc., e também bobos, *clowns*, aleijões, mais ou menos deformados e acossados pela multidão. São estas personagens patéticas num palco onde se passa em revista a interioridade e se constrói a biografia artificiosa e compósita do *eu*-poeta. O corpo atormentado do *eu* é, por seu turno, lugar supremo do seu drama (Lourenço, 1993c: 147-148)³¹.

A diferença de José Gomes Ferreira é por demais notória. O seu auto-retrato *in figura* do poeta como *clown*-vagabundo controla os excessos do legado romântico. Se, como vimos no capítulo 2., o desempenho excêntrico da voz modela, com vigilância irônica, a imagem romântica do poeta-tribuno (isto é, aquele que fala e canta aos homens), a composição clownesca do auto-retrato impõe um gesto similar de apropriação histórico-literária e artística. A auto-imagem do sujeito recombina materiais dispersos e codificados e faz deles o centro da sua cena da escrita. Chame-se-lhe auto-reflexividade ou exotopia crítica, a realidade é que a consciência irônica da linguagem assegura a Gomes Ferreira um auto-retrato de autor e uma poética formada pelo e, depois, herdeira do modernismo.

Nessa sua operação de compor a imagem importa não esquecer a importância de Dom Quixote, personagem cervantina adaptada pelo romantismo em proveito de um seu tema por excelência: o conflito entre o sonho inspirado e o real quotidiano, entre a loucura e a conveniência prática. Tanto assim é que, segundo Ian Watt (1997: 48-89), Dom Quixote se converteu num dos mitos do individualismo moderno, a par de outras personagens

³¹ Em simetria invertida, o sujeito e o *clown* do soneto «Metapsíquica», de *Biografia* (1929), são figuras que se equivalem na desolada abjeção do mundo, a caminho da morte. Assim o enunciam os seus tercetos:

E vê que porque assim no meu espelho
Te vês qual és, trôpego, abjecto, velho,
E eu, no teu, frio, altivo, triste e forte,

Nos vamos ambos tendo em cena, até
Que a mim me fuja a vista, e a ti o pé,
E aos dois nos varra um-só a mão da morte... (Régio, 1978: 148)

emblemáticas da literatura clássica europeia e portadoras das energias humanistas do renascimento: Fausto, Dom João e Robinson Crusoe.

No caso português, a personagem de Dom Quixote mereceu, no entanto, uma apropriação de índole político-messiânica, em intercâmbio com a figura de Dom Sebastião, correspondendo a fusão de ambos à fragilidade ôntica da pátria portuguesa imaginada pelas nossas elites intelectuais e artísticas de oitocentos. No estudo *Cervantes no Romantismo Português*, Maria Fernanda de Abreu (1997: 92-105) percorre, sob esse pressuposto, a sobrevivência do motivo romântico de Dom Quixote nas gerações finisseculares e neo-românticas das primeiras décadas do século XX, no ensaio, na poesia e no teatro: Oliveira Martins, Gomes Leal, Gonçalves Crespo, Guerra Junqueiro, Teixeira de Pascoaes ou Carlos Selvagem. Em todos eles vinga um Quixote coroadado, envolto em nevoeiro, ingénuo sonhador que luta pela justiça em tempo de catástrofe, legitimamente associável à crise da pátria portuguesa, atingida pelo *Ultimatum* inglês. Não admira, então, que, no seu «'dolorismo' visionário» (Lourenço, 1990: IX), Teixeira de Pascoaes tenha cruzado em diálogo o protagonista de *Marânus* (1911), em busca da salvação pátria, a Saudade e «o heróico e triste Cavaleiro» (Pascoaes, 1990: 93), apresentado como um espectro espiritualizado, nocturno mas humanamente condenado pela ilusão do amor e da perfeição³².

A figuração profícua de Dom Quixote articula-se naturalmente com a insistência da poesia finissecular no motivo do cavaleiro andante. Com a ajuda de Paula Morão (2004b: 11- -23), não esqueço que Antero de Quental e, na sua sequência, Gomes Leal e António Nobre, fizeram do cavaleiro andante uma figura de sonho e um elemento de questionamento da identidade e da consciência do sujeito, atingido pelo tédio e pelo espectro da morte. Por exemplo, em *Claridades do Sul* (1875), Gomes Leal repete o perfil do cavaleiro vencido, envolto em ruínas, mas faz dele uma projecção colectiva dos ideais de Bem e

³² Eduardo Lourenço reconhece inclusive uma matriz crítica na figura do cavaleiro que «nietzscheamente» (1990: XI) encarna a natureza de todo o ser humano.

Progresso (Morão 2004b: 22). Naquela obra de Gomes Leal, consta, de resto, o poema «D. Quichote», dedicado ao crítico Luciano Cordeiro: aí a figura cervantina é a encarnação romântica do herói vilipendiado pela multidão ignara, «ridículo e sublime» (Leal, 1998: 40), cujas feições revelam uma humanidade quase crística e clownesca³³.

Alonguei o enquadramento literário finissecular de Dom Quixote, por ser ele um antecedente directo da máscara do poeta andante, trabalhada por José Gomes Ferreira. Ao contrário do que pensou José Ares Montes (1987-1988: 68-70), não há da parte do poeta qualquer incompreensão ou má-vontade para com a personagem cervantina. O que está em causa, isso sim, é a absorção crítica daquela personagem, composta à luz romântica e finissecular. Esse trabalho paródico não rasura, em todo o caso, a sedução pelo exemplo herói-cómico do cavaleiro andante, honrado mas de triste figura, que se põe à prova em aventuras imaginárias. No início do poema III de *A Morte de D. Quixote* (escrito em 1935-1936 e publicado em *Poesia-I*, 1948), é clara essa atitude contraditória, modelada pela enunciação parateatral:

Pobres, gritai comigo:

Abaixo o D. Quixote
com cabeça de nuvens
e espada de papelão!
— E viva o Chicote
no silêncio da nossa Mão! (Ferreira, 1983a: 47-48)

No essencial, o fantasma quixotesco serve ao poeta para contestar a resignação idealista do impenitente lutador por ideais sem matéria. Alexandre Pinheiro Torres (1975: 127-130) faz a mesma leitura de *A Morte de D. Quixote*, cujo poeta tem uma «acção desalienatória» (Torres, 1975: 130) de dois outros caracteres alegóricos, o mendigo e a prostituta, sendo ele movido por uma pulsão não utópica mas «revolucionária» (*idem. ibidem*). Nesse aspecto, José

³³ Transcrevo uma quadra reveladora do poema «D. Quichote»: «Batalhador juiz da Virtude e do Crime,/Defendendo o oprimido, a mulher, o ancião,/Corria o mundo assim — ridículo e sublime —/Em seu magro corcel, seu arnês de cartão.» (Leal, 1998: 40). Paula Morão (2004b: 13-17) analisa também o soneto anterior «O Palácio da Ventura» que alia a heroicidade do cavaleiro a um forte sentido de derrota e a uma infundável e dolorosa errância.

Gomes Ferreira marcaria a diferença face ao mestre Raul Brandão — e face a Gomes Leal, acrescento eu — que sublimava a dor dos humilhados e ofendidos do mundo pela libertação alienante do sonho (*idem*: 127). *A Memória das Palavras* assume, sem rodeios, essa rebelião contra a herança idealista de Dom Quixote, sob influência de Unamuno e de Leonardo Coimbra (Ferreira, 1979: 167). Nas palavras do autor, à entrada dos anos 30, novas «hipóteses filosóficas materialistas» (*idem: ibidem*), isto é, marxistas, levam-no a reconverter mas não a banir o legado romântico do «antigo Cavaleiro meio-louco semeador de ilusões» (*idem: ibidem*): assim sucedeu com *A Morte de D. Quixote* (escrito em 1935-1936) e antes, em 1933, com o herói João Sem Medo. Inventado para os folhetins da revista *O Senhor Doutor*, aquela personagem não enjeitou, no seu «excesso de razão» (*idem: ibidem*; *italico do texto*) desmistificadora, a verdadeira «estirpe dos Quixotes» (*idem*: 194; nota 26)³⁴.

Nessa medida, faz certo sentido que se leia na *Morte de D. Quixote*, como o faz Maria Fernanda de Abreu (2000: 39-43), a contestação do Dom Quixote romântico, tido como «cavaleiro da Lança Inútil» (Ferreira, 1983a: 44). O passo citado consiste, aliás, no arranque gritado que reivindica uma poesia indignada, avessa a quimeras passivas e a amenidades bucólicas porque quer pôr os oprimidos face à crueza da realidade e ser a força de propulsão transformadora desse colectivo marginalizado. No final da série poética (no poema VIII) surge até uma invectiva que não nega a memória anterioriana do poeta-cavaleiro-panfletário: «Poeta: incendeia a tua espada!» (*idem*: 52). Formula-se, nestes termos, o desejo (não a realidade) de o grito poético ganhar a energia do brado épico. Num passo de *Dias Comuns-II*, tal desejo assume uma marca ainda mais assertiva que descreve não o poeta mas um dos seus duplos personificados com um figurino quase medusante: «A velha e querida Musa de cabelos de chicote que me põe sempre na boca as palavras necessárias» (Ferreira, 1998b: 97).

³⁴ Em *A Memória das Palavras* diz-se explicitamente o seguinte: «substituíra-o [a Dom Quixote] eu por um ser [João Sem Medo] de idade propositadamente indefinida e *excesso de razão* que, num constante arrancar de máscaras, desmitificava, implacável, bruxas, fadas e prodígios» (Ferreira, 1979: 167-168; *italico do texto*).

No entanto, em José Gomes Ferreira, a escolha de uma poesia comprometida não é uma simples questão social; ela integra o próprio conflito interior do sujeito diante da tragédia e das lágrimas do mundo. É que o poeta se confronta insistentemente com «a grande comédia/dos [s]eus ideais» (Ferreira, 1983a: 155), associando a si a antonomásia «Quixote do Sono/com mãos nevoentas» (*idem. ibidem*), como acontece na entrada de 6 de Agosto de *Diário dos Dias Cruéis*. Daí que, na ‘epígrafe’ do poema LVIII de *Elétrico*, se exprima o desejo de «desmanchar esta comediazinha do remorso» (*idem*: 285; *itálico do texto*); com isso supera a simples dualidade entre o *eu* social e o *eu* contemplativo, tópico de leitura crítica em que tanto insistiu Alexandre Pinheiro Torres (1975: 75) — terei ocasião de regressar a ela, com vagar, no próximo subponto. De momento, importa-me salientar Dom Quixote como máscara colada ao rosto solidário e narcísico do sujeito autorial. Na série *Sonâmbulo* (escrita entre 1941-1943 e publicada em *Poesia-II*, 1950), Dom Quixote é declaradamente algo «que tra[z] no coração» (poema XIII, Ferreira, 1983a: 225), uma sombra que acompanha o seu perfil de poeta enraizado no mundo. E já antes, em *A Morte de D. Quixote*, mesmo se farto do «sonho/que só suja a realidade» (*idem*: 46, poema I), interroga-se no poema VII:

Quem anda nos meus olhos
a querer salvar o mundo
com espadas de lágrimas?

És tu, D. Quixote, e vou matar-te. (*idem*: 50-51)

É afinal daqui que vem a figura do «Poeta Andante» de José Gomes Ferreira (1998b: 101), na reunião de três isotopias: a heroicidade problemática, figurada no vagabundo/*clown* e em Dom Quixote, a subversão da ordem estabelecida e a deambulação solitária pela cidade. Em *O Mundo dos Outros* não persistem dúvidas quanto aos paradoxos e bloqueios denunciados no auto-retrato de artista, inscrito no cenário quotidiano e banal da cidade. O alheamento suscitado pelo gesto de fumar (similar ao que vimos em *A Memória das*

Palavras: cf. *supra*: 313) e o impulso para fora do grito têm ainda vestígios do cavaleiro solitário e enlouquecido: «cheio de comícios por dentro e de impossibilidades por fora — prossegui friamente o meu caminho, a fumar um cigarro abstracto, com a voz de D. Quixote entalada na garganta» (Ferreira, 1990b: 176).

Desenvolvo, agora, um pouco mais as virtualidades do tópico da vagabundagem para figurar o poeta, retomando o texto «A Rainha do Fundo do Mar», de *O Mundo dos Outros*. Sublinho, desde já, a dúvida risonha acerca da imagem pública dos «poetas oficiais com livros, cabeleiras, etc.» (*idem. ibidem*). Essa é, sem dúvida, a imagem do poeta militante, no presente em que escreve como escritor consagrado: comprovam-no as fotografias conhecidas do autor nos anos 60-80. No íntimo, ele permanece «fiel ao velho vício da vagabundagem» (*idem*: 58), mas já só a horas mortas pelas ruas da cidade. Em todo o caso, persiste nele o constrangimento de quem, só à noite, pode ser verdadeiro e poeta:

[...] numa cidade barulhenta como Lisboa, em que não existe o oásis dum parque de relva estendida para meditações, que mais pode fazer o pobre diabo dum poeta contemplativo senão esperar que os senhores pacatos se aferrolhem em casa e as últimas famílias se alonguem em vale de lençóis, para tentar enfim ligar dois pensamentos, dar corpo a uma sensação, fixar um poema, concluir um soneto, tudo isto sob o santo signo da lua a aspergir a terra de silêncio?... (*idem. ibidem*)

A noite urbana resguarda e acentua a distinção do sujeito poético, quando diminuem os sinais externos da vida, quando as formas humanas presentes sob o sol perdem a definição e os seres que não são vistos caem na inconsciência do sono: esse é o tempo do abrandamento da razão, da digressão aleatória e da produção literária. A simbologia da noite cósmica a que a solidão do poeta se acolhe tem uma origem romântica³⁵ que José Gomes

³⁵ Vem a propósito dizer que o motivo da noite foi fixado por Novalis, nos seus *Hinos à Noite*, publicados em 1800 na revista *Athenäum* dos irmãos Schlegel. A mística da noite e da morte concilia-se com o infinito e com a unidade primordial de um paraíso perdido. Liberta dos grilhões prosaicos da luz do dia, a noite permite ao poeta alemão aceder à essência das coisas, oculta à generalidade dos seres humanos, conferindo-lhe a faculdade criadora. No fundo, só o olhar interior da imaginação alcança a revelação libertadora, porque o lirismo move o homem acima de

Ferreira conhece bem e apropria com apuro crítico. Em nenhum lugar Gomes Ferreira refere, por exemplo, as impressões de viagem de Herculano, intituladas «De Jersey a Granville» (1831), onde o *en*-viajante define a sua verdadeira natureza por contraponto ao bulício diurno: nesse texto é a noite que estimula no sujeito a «imaginação ardente» (Herculano, 1973: 28) e a lembrança emocionada do seu país natal³⁶. Mas, num fragmento de *Imitação dos Dias*, introduzido pela nota «*A luz às vezes gera treva.*» (Ferreira, 1970: 174-176; itálico do texto), surgem referências à nossa poesia moderna (duas explícitas e as outras implícitas) que trabalharam o motivo nocturno associado à imagem dos poetas sonâmbulos entre os quais este *eu* se inclui e em cujo nome fala. Passo a enumerar essas referências.

Ameaçada pela iluminação das cidades modernas, a noite do diarista de *Imitação dos Dias* é inspirada pelo sono e pelo sonho, vindo ela declaradamente de Antero de Quental e de Fernando Pessoa. Do primeiro ele transcreve (Ferreira, 1970: 174) um trecho do soneto apolíneo «Mais luz!» que, dedicado a Guilherme de Azevedo, critica a «noite dos magros crapulosos» (Quental, 1994: 129): com tal referência, Antero marca distância quanto à figuração exacerbada e sombria da noite romântica, em contraste com outros sonetos seus em que a noite é associada à desejada submersão no esquecimento, na transcendência contemplativa e na morte. De Pessoa vem a citação da «noite antiquíssima e idêntica» (*idem. ibidem*), invocada, em jeito de oração e litania, na abertura do primeiro de «Dois excertos de Odes», de Álvaro de Campos (1997: 93). Nessa ode, a paisagem nocturna ganha o sentido de maternidade cósmica e fúnebre tão cara àquele heterónimo pessoano, tendo em palimpsesto a balada «O Noivado do Sepulcro», de Soares dos Passos («Vai alta a lua! Na mansão da morte/ Já meia-noite com vagar soou;/Que paz tranquila; dos vaivéns da sorte/Só tem descanso quem ali baixou.», Passos,

si mesmo, pelo máximo alumbramento do verbo e do verso, e conjuga elevação e profundidade no mesmo sopro anímico (Novalis, 1998).

³⁶ Cito o passo de Herculano em que se liga a noite à turbulência e à criatividade interiores: «Deitados em cima da vela convertida em colchão, os meus companheiros breve adormeceram. [...] Só eu vele; porque lhes levava uma vantagem, talvez antes desvantagem, uma imaginação ardente. [...] § Achava-me, finalmente, só! § Havia muito que para mim não existia vida íntima, senão no silêncio da noite. O dia, passava-o como embriagado na agitação tumultuosa do peregrino [...]. Era de noite que a imaginação da pátria, terribilíssima de saudades, se me assentava, como pesadelo, sobre o coração e me espremia dele bem amargas lágrimas!» (Herculano, 1973: 28-29)

1983: 27); a «Noite da Morte, tenebrosa e augusta» (1994: 146) de Antero, a «Noite primitiva», caótica e fecundadora, de Pascoaes (1982: 100) ou a «dua cor d'opala» de Gomes Leal (1998: 113), que assoma sobre a absurda desgraça humana, em «Os lobos», de *Claridades do Sul*. Por último, ocorre-me o eco de Cesário que, de resto, Álvaro de Campos cita na segunda ode à noite: nada de mais natural, se tivermos em mente a libertação poética de «O sentimento de um ocidental» que transfigura a noite, por uma percepção onírica e quase interseccionista, vivida como uma experiência sonâmbula, entediada e inquieta do sujeito na cidade moderna, sob a luz artificial do gás³⁷.

José Gomes Ferreira não é alheio a todo esse fulgor poético da noite mas modera sempre a intensidade grave do motivo e insere-o, pelo viés irónico, num contexto quotidiano e banal. Por isso, no último trecho citado de «A Rainha do Fundo do Mar», o *eu* reduz-se rissonhamente ao «pobre diabo dum poeta contemplativo» (Ferreira, 1990b: 58) e desmonta a cena da escrita inspirada pela luz lunar, com a menção de uma fórmula gasta: «sob o santo signo da lua a aspergir a terra de silêncio» (*idem: ibidem*). De modo idêntico, num fragmento de *Imitação dos Dias*, o cosmos é nomeado por uma perífrase amplificada e parcialmente maiusculada: «Os benditos astros suscitadores do Terror Sagrado de Viver» (Ferreira, 1970: 176). Nesta passagem, a perífrase acentua o contraste da noite inspiradora com a vida banalizada do escritor: ele que, ainda por cima, contra uma esperada marginalidade, acaba por ceder ao consumismo e compra um carro com o dinheiro do primeiro Grande Prémio de Poesia da Sociedade Portuguesa de Escritores, atribuído, em 1962, à sua *Poesia-III* (1961):

³⁷ Para tal matéria, considero o estudo de Joel Serrão (1978: 19-58) que cruza a literatura e a inovação técnica para compreender a mudança oitocentista da noite natural para a noite técnica, essencial à definição, na literatura portuguesa, do sujeito moderno e à sua inscrição cada vez mais problemática e transfiguradora do espaço urbano. Sabendo que, em Lisboa, houve iluminação a gás entre 1848 e 1952 (com a concorrência crescente da electricidade nas ruas, desde 1902: cf. Costa, 1996), para José Gomes Ferreira, este não é um simples motivo literário mas uma realidade quotidiana que conheceu na juventude, que viu desaparecer e que lhe moldou o olhar sobre a cidade. Leia-se, em *Calçada do Sol*, um passo em que a memória espacializa o passado, ainda sob a luz fantasmagorizante do gás: «Vivíamos nos teatros, nos restaurantes, em toda a parte, rodeados de duendes iluminados por uma luz fantasma que se desprendia da minha infância e adolescência como o lume de São Telmo num longo cemitério que se ia extinguindo de ano para ano pelos tempos fora...» (Ferreira, 1983c: 37-38).

Os benditos astros suscitadores do Terror Sagrado de Viver de que eu, pelo menos, não desejo libertar-me — nem para defesa do automóvel que, por suprema miséria, comprei com o dinheiro que me deram para premiar anos e anos de poesia vagabunda, feita aos tombos, e a pé, por essas ruas de primavera enlameada. (*idem: ibidem*)

Não deixa de ser interessante verificar que a consagração de José Gomes Ferreira, no nosso campo literário dos anos 60-70, passa pela vulgarização do seu auto-retrato romântico, construído pelo próprio na sua obra, e que inclui a solidão marginal, a cabeleira longa e os tropeços aluados nos candeeiros da rua. Essa máscara vagabunda/clownesca não invalida, todavia, a ideia do trabalho árduo da escrita, jogando sempre a favor do sujeito que, assim, antecipa a objecção de eventuais adversários. Numa carta endereçada a Alexandre Pinheiro Torres (publicada por este último, em 1990), o poeta reivindica para si a imagem do artesão solitário das palavras, distraído e sonhador, num caminho «de insónias, de suor escondido e tenaz, a esbofetear fantasmas por essas ruas, no cumprimento resignado do [s]eu fadário de poeta público» (Torres, 1990b: 10). A declarada propensão para escritor público, iniciada com «Viver sempre também cansa» (1931), leva-o a encenar a cada passo os bastidores ensombrados e assombrados da escrita, o que, no final, torna a sua solidão mais acompanhada: por isso, vêmo-lo a inventar interlocutores e a testar a tonalidade da voz, do rumor até ao grito. Por conseguinte, é compreensível que, na referida carta destinada a Pinheiro Torres, este ensaísta seu amigo seja definido como descobridor do poeta, disposto a «ler-[lhe], nos versos, a história secreta de uma alma aberta» (*idem: ibidem*). À boa maneira romântica, o poeta preserva para si a imagem de ser um tesouro humano, resguardado do mundo pela melancolia, contrabalançada por doses bem calculadas de palinódia e auto-ironia.

A eficácia pública deste auto-retrato romântico de Gomes Ferreira confirma-se, ainda mais, se eu o cruzar, nem que seja brevemente, com o retrato que outros começam a construir do poeta, a partir dos anos 50. É o caso da *Carta-Sincera a José Gomes Ferreira*, escrita, por Luiz Pacheco, em 1958, cujo teor das apreciações oscila entre o elogio ponderado e o

ataque demagógico e desbragado. Nesse ensaio-inectiva, Luiz Pacheco enaltece a beleza impetuosa de José Gomes Ferreira, cujos poemas são «uma *guernica portuguesa* deste desgraçado tempo nosso» (Pacheco, 1966: 119; *italico do texto*). E sabendo-o escritor-cidadão em tempos de ditadura, na linhagem de Garrett e Herculano, Pacheco não valoriza a destreza irônica do poeta militante e diz querer salvar, com aquela carta, o nome do poeta, mesmo contra a vontade do próprio (*idem*: 117). Com tal argumento, Luiz Pacheco não suporta o auto-controlo do retrato feito por José Gomes Ferreira, sempre em cima do arame, sempre no exercício atento de paródia ao modelo romântico, enlaçando as referências do sublime, do prosaico e do anti-heróico. No fundo, se bem interpreto a sua carta, Pacheco pretende resgatar para personalidade civil e histórica a condição vagabunda da personagem autoral de José Gomes Ferreira. A apreciação crítica redundante, então, na arrogância gratuita: «Tinham um Poeta; deram-lhe um gazeteiro. Tinham um vagabundo e deram-lhe um estimável senhor bem barbeado que se parece com os tipos que andam de pópó.» (*idem*: 130).

Em José Gomes Ferreira, o desafio irônico perturba, deliberadamente, o figurino rígido e sério da heroicidade, não sem preservar um certo grau de excepcionalidade, conseguido pela agilidade discursiva que eleva o *eu*-autor à posição de um exímio deus-artista a manejar a obra linguística que é ele mesmo. Torna-se então natural que, em *Dias Comuns-I*, ele se apresente como o vagabundo retirado, saudoso da sua «semi-sonolência inconsciente de [s]e sentir sombra perdida entre sombras, aos gritos para acordar, nas pedras derretidas em nuvens pelos caminhos» (Ferreira, 1990a: 76). A essa imagem que cruza o aéreo e o terreno sucede o presente do poeta amadurecido que troca, em anti-clímax, a evocação grandiosa e sonhadora pela realidade mezinha: «Mas como me doía um pé, meti-me no autocarro e fui para casa dormir.» (*idem. ibidem*).

Desse prosaísmo banalizador nasce a condição funcionária do poeta que o priva de exercer o ofício literário a tempo inteiro e o remete para o que, no prefácio a *Gaveta de Nuvens*, classifica como «clandestinidade literária» (Ferreira, 1980b: 8). É verdade que estão

implicados nesta declaração o estatuto e a dignificação periclitantes do escritor num país condenado pelo salazarismo à ignorância massiva dos seus cidadãos, à censura sistemática e à perseguição dos artistas mais empenhados, assim como à fragilidade endêmica das suas estruturas de produção e circulação culturais. Essas foram realidades contra as quais José Gomes Ferreira se bateu toda a vida, inclusive quando, em 1973, foi mandatado para presidir à então recém-criada Associação Portuguesa de Escritores. Retomarei, aliás, este assunto no último subponto (3.4.2.) deste capítulo onde será pertinente aprofundar as marcas discursivas de uma consciência grupal e até representativa que o poeta invoca em relação aos seus pares.

Por agora prossigo no figurino tópico do escritor-funcionário, especialmente relevante na literatura novecentista e em contraponto relativo com o modelo heróico dos românticos. Com a devida ressalva da especificidade literária portuguesa, creio ser pertinente considerar a proposta de Lilian Furst sobre o romantismo europeu, segundo a qual o herói romântico está a meio caminho entre o comprometimento do herói tradicional (com o seu *ethos* do dever) e o traço anti-heróico da personagem modernista (1979: 53). Disruptivo com a sociedade e consigo mesmo, entregue a um *ethos* do sentimento, ao valor do belo e também a uma aguda autoconsciência de si, falta ainda ao herói romântico a corrosão auto-irónica e *blasée* que virá a apoderar-se do anti-herói modernista. É a evolução do idealismo até à agonia que vem gradualmente fragilizar, pelo viés irónico, o sujeito e a sua relação com o mundo. No extremo desta tendência, Furst aponta o protagonista kakfiano de *A Metamorfose*, Georg Samsa, privado de qualquer escapatória redentora, ao ver-se transformado num bicho monstruoso (*idem*: 141-152).

Sem chegar ao extremo kakfiano mas não menos coagido pela claustrofobia trágica está o ajudante de guarda-livros Bernardo Soares. No seu desassossegado diário ficcional, ele opõe a sonhada heroicidade romântica à chateza banal do escritório da Rua dos Douradores onde trabalha, sob as ordens do patrão Vasques, e da cidade massificada por onde deambula, melancólico e abúlico. Por isso, confessa o exílio dessa linhagem romântica do homem fatal que

«existe nos sonhos próprios de todos os homens vulgares» (Soares, 1998: 87). Logo tem de reconhecer o seguinte: «não consigo visionar-me nesses papéis de píncaro senão com uma gargalhada do outro eu que tenho sempre próximo como uma rua da Baixa» (*idem. ibidem*). A pátria das palavras dá, com efeito, uma essência (artificial e incorpórea) à vida desta personagem, só e suicidária, que transborda em escrita na proporção inversa ao torpor que o contrai e afasta da realidade concreta. Por isso, só pode ser o passante/vagabundo anónimo e indistinto que cumpre deveres exteriores e só vive a sério no íntimo e na escrita, alheado dos outros³⁸.

Inserido no livro *Viagem Através de uma Nebulosa* (1960), também o poema «O funcionário cansado» de António Ramos Rosa apresenta uma excelente variante deste motivo do poeta-funcionário que, à noite, liberta os sonhos reprimidos e a própria escrita. À semelhança de José Gomes Ferreira, o *pathos* emocional é travado pela referência auto-irónica ao «olho lírico» (Rosa, 2001: 18) do funcionário:

/.../
estou num quarto só num quarto só
com os sonhos trocados
com toda a vida às avessas a arder num quarto só

Sou um funcionário apagado
um funcionário triste
a minha alma não acompanha a minha mão
/
tento escondê-la envergonhado
o chefe apanhou-me com o olho lírico na gaiola do quintal em frente
/
(idem. ibidem)

³⁸ Na abertura e no remate de um fragmento do *Livro do Desassossego*, vejo a expressão dessa divisão existencial entre a fachada defensiva e a cisma ardente do poeta-funcionário: «Quando durmo muitos sonhos, venho para a rua, de olhos abertos, ainda com o rastro e a segurança deles. E pasmo do automatismo meu com que os outros me desconhecem. Porque atravesso a vida quotidiana sem largar a mão da ama astral, e os meus passos na rua vão concordes e consoantes com obscuros desígnios da imaginação de dormir. E na rua vou certo; não cambaleio; respondo bem; existo. § [...] Cada qual tem o seu álcool. Tenho álcool bastante em existir. Bêbado de me sentir, vagueio e ando certo. Se são horas, recolho ao escritório como qualquer outro. Se não são horas, vou até ao rio fitar o rio, como qualquer outro. Sou igual. E por trás de isso, céu meu, constelo-me às escondidas e tenho o meu infinito.» (Soares, 1998: 136).

De maneira idêntica, o poeta de José Gomes Ferreira adere a essa figuração tópica do artista que, não por acaso, surge, com mais pormenor, nos volumes de *Dias Comuns*, seu autêntico laboratório/arquivo de escrita. Na «Nota final à 2ª. edição» de *Aventuras de João Sem Medo*, são esmiuçadas as dificuldades de o escritor articular a rotina profissional com a exigência de escrever os folhetins e de continuar a sua produção poética (Ferreira, 1975c: 225-229). É, contudo, em *Dias Comuns* que define, de forma mais aguda, a posição do poeta funcionário que capta as pessoas e os ambientes urbanos, que escreve improvisos ao ritmo de viagens diárias entre a casa e o trabalho de legendar filmes, como indiciava já o título de 1958: *Elétrico*³⁹.

No volume I daquela série diarística, sub-intitulado *Passos Efêmeros*, fixam-se, a 19 de Dezembro de 1965, um desabafo sobre a prisão rotineira da profissão e a demanda da poesia por entre as coisas banais do quotidiano:

A bracejar nesta balbúrdia de fitas tolas e imbecilidades para ganhar a vida,
como posso encontrar as *pequeninas verdades* que sinto, quentes, em cada facto
diário, nas pedras em que prego pontapés, nos olhos em que os labirintos sem
segredo se desfazem em olhar-para-nós?...

Tenho de me contentar com o roçar pela suspeição da poesia e fazer dessa
procura nas pedras um drama aos gritos! (A substituir a poesia verdadeira?)
(Ferreira, 1990a: 26; itálico do texto)

A realidade crua dos dias comuns remete-o para a suspeição de a «poesia verdadeira» ser, no seu caso, uma impossibilidade, deixando-lhe, em alternativa, a exacerbação de «um drama aos gritos», uma espécie de arremedo menor com que faz exprimir a sua voz e a revelação poética da cidade.

No volume II de *Dias Comuns*, é exposto um entendimento mais claro do que significa ser «Poeta Andante» (Ferreira, 1998b: 101). Aí se transcreve uma resposta (já citada) ao

³⁹ No poema XV de *Elétrico*, surge uma ‘epígrafe’ final onde se recria a paisagem urbana. Funcionando como uma espécie de comentário, a ‘epígrafe’ é subitamente interrompida por uma última frase em que o real concreto corta a efusão criadora do poeta: «*Mas tive de saltar do eléctrico e interrompeu-se a fúria da inspiração.*» (Ferreira, 1983a: 263). O peso da angústia de não poder ser sempre poeta é atenuado pela argúcia auto-irónica.

inquerito *Situação da Arte* (Dionísio, Faria e Matos, org., 1968), repartida por uma sequência de fragmentos datados; nela se combina a revelação dos processos de trabalho, o auto-retrato de poeta e a respectiva elaboração reflexiva. Neste exemplo, o *eu* mostra-se a ler o manuscrito original, redigido num café, do poema «Nunca encontrei um pássaro morto na floresta», incluído em *Melodia* (escrito em 1932 e publicado em *Poesia-I*, 1948; Ferreira, 1983a: 21-22). O fragmento simula transcrever essa «desordem de caos original» (Ferreira, 1998b: 100) e as emendas anotadas no papel. O efeito de verdade do documento que testemunha o método da oficina poética é, sem dúvida, determinante para se chegar à imagem combinada de um poeta insuflado pela inspiração mas que, no essencial, se revela um diligente operário das palavras.

A esse processo laboratorial equivale precisamente o princípio de trabalho do poeta que toma notas quando vagabundeia pela cidade e que, depois, as reescreve à secretária. Eis a natureza complexa do poeta andante que faz anteceder o afã oficial do artesão com a «ciganagem» (*idem*: 102) deambulante pela cidade, já insistentemente representada em *O Mundo dos Outros*. Em *Dias Comuns-II* surge, até, uma expressão que desenvolve melhor o conceito em questão: «deambulei aos tombos pelas ruelas escusas de Lisboa, para poder falar sozinho à minha vontade e magicar em versos (que apoiava aqui e ali em rimas, para não os esquecer)» (*idem: ibidem*). O auto-retrato irónico do escritor consagrado concilia, por isso, o vagabundo moderado que o sujeito quer continuar a ser, o poeta das horas vagas e o funcionário confundível com o homem comum. Essa é a leitura a extrair do título da série que alude aos dias (fixados pelo diário) de triturante banalidade mas também em partilha com os outros homens, de quem não quer ou não pode distinguir-se:

Desses tempos felizes de vagabundagem desesperada (agora, como sou mais conhecido, já nem posso falar sozinho, que chatices!) adquiri um vício que ainda hoje conservo: o de andar, quase mecânico, de dia e de noite, nos autocarros e no Metro, nos Cafés e nas pisadelas do trânsito, a ruminar num poema qualquer, como as raparigas e os rapazes mascam pastilhas elásticas [...]. (*idem: ibidem*)

A comparação com o gesto mecânico de mascar pastilhas reitera, incondicionalmente, a inscrição do poeta na mais banal realidade humana e quotidiana, se bem que, no seu caso, o resultado dessa rotina ruminante venha, por fim, a ser a poesia.

3.3.

Um autor multiplicado, com remorsos

A máscara e o monstro

Não obstante o título *O Mundo dos Outros* fazer sobressair o universo humano envolvente, nos seus desconcertos, mesquinhas e violências, a verdade é que, nesta obra, a paisagem urbana cede, muitas vezes, lugar ao rosto do *eu*, demarcado dos outros homens e atento ao movimento deambulante pelo mundo; é isso que vejo logo prenunciado no subtítulo *Histórias e Vagabundagens*. O texto «Parece impossível mas sou uma nuvem» vem justamente assinalar essa *performance* auto-irónica do sujeito que se diz verdadeiro e que, de imediato, se denuncia no fingimento despersonalizador. Mário Dionísio traduziu esse processo, no prefácio à obra, como uma espécie de «delírio vigiado e a fingir que não» (1990: 15).

Outro dado a reter é que o auto-retrato do poeta em movimento pelo mundo não se fica pelo simples contraste entre a fachada exterior e a exaltação interior, o que se denuncia no seguinte trecho: «Encerrado no crânio, penso, discuto, retalho-me, berro, embalo-me com promessas, vibro, em suma, todos os grandes deslumbramentos da liberdade plena.» (Ferreira, 1990b: 50). Trata-se, sim, da expansão assombrada do *eu* que se declara versado na «técnica de *viver duas vezes ao mesmo tempo*» (*idem: ibidem*), assim sublinhada no texto pela grafia em itálico. Essa é uma maneira alternativa de formular a identidade dispersiva do sujeito textual que, não optando pela construção heteronímica, se mostra, por múltiplas formas, a transfigurar-se e a nunca coincidir consigo mesmo.

No poema XXXIX de *Cinzas* (escrito em 1948-1950 e publicado em *Poesia-III*, 1961), a imagem surrealizante de um cavalo dá figura a essa pulverização individual e ao simulacro esboroado de unidade interior:

(Conclusão importantíssima para
continuarem a não me entender.)

Cavalo do desencontro de mil patas de nuvens
que eu só com uma rédea

forço e domino...

(E é esta a minha tragédia!

Ser muitos e andar a fingir apenas um destino.) (Ferreira, 1983b: 110)

Um cavalo de mil patas ligadas a um plano espacial aéreo e um condutor com uma rédea única compõem a figuração da entidade autoral que se mostra a interpretar, ao mesmo tempo, dois papéis contraditórios entre si. Leio nela uma efígie monumental do *eu* que, no comentário entre parênteses, deixa um lamento saturnino pela sua cisão íntima. A dispersão de auto-imagens e de tonalidades enunciativas do sujeito asseguram, por isso, uma alterização do autor que quer fixar o sujeito autobiográfico José Gomes Ferreira⁴⁰.

Assim sendo, a questão colocada pelo texto «Parece impossível mas sou uma nuvem», de *O Mundo dos Outros*, insiste na assombração do próprio pelo outro, na descolagem permanente a partir de si de figuras duplicadas que o *eu* identifica com amena (ou, pelo menos, auto-irónica) bonomia. A multiplicação de olhares e juízos sobre a sua pessoa, a diversidade de imagens assumidas e de papéis exercidos pelo *eu*-autor — «o músico falhado, o ex-poeta decorativo do *Longe*, o tradutor de fitas, o ex-cônsul, o jogador de barra, o homem que mete o dedo no nariz ou o neurasténico dos nervos enrodilhados» (Ferreira, 1990b: 52) — confirmam a sua figura no «profundo talento de Proteu» (*idem: ibidem*) e o fingimento cenicamente exibido de autor-encenador-actor.

Declaradamente, o sujeito vive o confronto entre a imagem idealizada e a que ele apresenta/representa face ao espelho, ou melhor, face ao outro que o olha no espelho. Quer dizer que o *eu* não se pode olhar senão como o outro (presente em si), através da mediação oblíqua do espelho que o multiplica. O estilhaço inviabiliza, por isso, toda e qualquer possibilidade de coesão unitária. Nos seus termos, terá de dizer: «Só nunca fui uma coisa: *eu*

⁴⁰ No poema IV de *Eléctrico*, surge a máscara do poeta ao espelho, colada à figura mitológica de Narciso. Aí está igualmente formulada a dolorosa «aparência de unidade» (Ferreira, 1983a: 258) pessoal, através do oxímoro que põe em tensão os planos espaciais do alto-baixo, naquela «Pobre pele esticada de disfarce/a dar uma aparência de unidade/a este enredo subterrâneo/de luas com raízes!» (*idem*: 110; sublinhados meus).

*próprio.» (idem: ibidem; itálico do texto). Quase no epílogo de «Parece impossível mas sou uma nuvem», a incontrollável vocação auto-irónica é dada como o motivo último da subjectividade cénica e em desajuste insanável, própria de um prestidigitador. Por esse motivo, o *eu* pode até ser mais imponderável e mutante do que uma nuvem, metáfora que diz ter ido buscar a Maiakóvski (idem: 51). A verdadeira e única diferença que separa o sujeito da nuvem é apenas a relação com a opinião dos homens:*

[...] *Eu colaboro.*

Consciente ou inconscientemente, adapto-me às opiniões provisórias dos outros. Entro nas mil comédias do ramerrão diário, sem me enganar nos papéis ou confundir as personalidades. (idem: 52; itálico do texto)

Na poesia de José Gomes Ferreira revela-se particularmente intenso o debate interior que declaradamente se associa à figuração narcísica e que, em inúmeras séries de poemas, se organiza em torno do motivo do espelho. O poeta confronta-se com a insuportável auto-reflexividade da sua imagem inventada pela visão e pela reflexão próprias. O olhar fica assombrado face à «exibição espe(cta)cular» (Zagalo, 2003: 59) e mostra-se atraído e condicionado pelo abismo de passar para o lado de lá do espelho que modificou para sempre Alice, no fim da sua aventura.

Daí também a tonalidade sombria, o sentido de perda e de impotência reveladas na definição, em terceira pessoa, da personagem autoral e do seu nome próprio, em *Dias Comuns-I*: «o José Gomes Ferreira — suicida num espelho baço, para ver o nada que está por detrás do espelho» (Ferreira, 1990a: 135). A reflexividade e a fronteira mediadora do espelho são necessários para que existam o *eu* e os seus *outros*: quebrar o espelho seria matar a diferença que se acolhe na singularidade do sujeito. Nesse sentido, põe-se a nu a identificação de um *eu* que tem de (se) apropriar outro e, nesse momento, se vê expropriado de si. Nada de estranho haverá se se fizer a analogia com o conceito lacaniano do espelho: recordo, de novo, que com o *estádio*

*do espelho*⁴¹ Lacan pretendeu dar conta da apropriação narcisista do bebé, quando, a partir dos seis meses, ele começa a formar a ideia de *eu* e a «estabelecer uma relação do organismo à sua realidade» (Lacan, 1977: 24), num processo de auto-identificação jubilatória a uma *imagem* sua (*idem*: 22). Só através do simulacro especular e da sua duplicação discordante, os sujeitos conseguem construir um sentido de mundo, uma biografia e uma (sempre mutante) unidade individual.

Esta proposta psicanalítica tem paralelo fértil com aquele que, em José Gomes Ferreira, (se) olha obliquamente (n)o espelho e que acolhe em si o espectro diante do qual compõe sucessivas poses e máscaras; é uma espécie de regresso a si absorvendo o outro. Deixo anotada essa referência que não desenvolvo mais, sabendo, em todo o caso, que é em tal efeito duplicador de si que reside o motivo último do desajuste melancólico deste sujeito autoral. É-lhe, porém, mais chegada a fantasia cismada e «a cruel *melancolia* azul» de Gomes Leal (1998: 136; *italico* do texto), na feliz definição que, em *Claridades do Sul*, designa um desengano tocado pela idealização esperançada do azul e por uma «congénita ironia romântica» (Pereira, 1998: 20). Em todo o caso, por detrás do espelho baço, o *eu*-Narciso de José Gomes Ferreira só pode deparar-se com o nada e tem de passar a ver-se como personagem de segundo grau, seja ela um duplo, uma nuvem, uma máscara espectral, deformada por contornos desfigurados. Deste modo, pode tentar neutralizar a cega reflexividade do olhar e ocultar o rosto verdadeiro. Várias podem ser as consequências. «Parece impossível mas sou uma nuvem», de *O Mundo dos Outros*, faz prevalecer o tónus de uma ironia benigna: «E ai de mim se a máquina exterior se desarranja. O monstro secreto rompe a casca, atravessa a pele, apodera-se da boca e dos braços, e desato a falar sozinho por essas ruas que é mesmo uma vergonha.» (Ferreira, 1990b: 50). Já no poema XI de *Comboio*, escrito em 1955-56 e publicado em *Poesia-IV* (1970), é mais dramático o

⁴¹ Citando Jacques Lacan: «o *estádio do espelho* é um drama cujo impulso interno se precipita da insuficiência à antecipação — e que, para o sujeito, apanhado na armadilha da identificação espacial, maquina os fantasmas que se sucedem, de uma imagem retalhada do corpo a uma forma que chamaremos ortopédica da sua totalidade — e à armadura enfim assumida de uma identidade alienante, que vai marcar com a sua estrutura rígida todo o desenvolvimento mental» (1977: 25; *italico* do texto).

estranhamento perante o espectro macabro (de filiação simbolista e finissecular) que se cola ao rosto incoincidente do poeta:

(*Rápido para o Porto.*)

Comboio.

E ninguém repara
que não trago os olhos de ontem.

Mas armas de febre,
ocultações de motim
e esta Caveira
que um Desconhecido
me escondeu na cara
com mãos de treva
— e de súbito desatou a chorar por mim
num riso de lágrimas de pedra. (Ferreira, 1983b: 244)

A mutação dos olhos traz consigo a figuração da máscara fúnebre de uma «Caveira», afivelada ao rosto por «mãos de treva» de um «Desconhecido». Fica difícil saber quem chora no remate do poema, se o *eu* com a máscara se o *outro-de-mim*-«Desconhecido», na certeza, porém, de que o «riso de lágrimas de pedra» insinua a presença da petrificação e da estátua mortíferas.

O teor do poema conduz-me naturalmente a *Mémoires d'aveugle*, obra em que Jacques Derrida (1990: 84 e ss.) expõe, com clareza, os sentidos da máscara, sendo o primeiro deles a dissimulação. Com a máscara tudo fica coberto, excepto os olhos, única parte do rosto que é visível e que vê, único signo de nudez viva que se crê a salvo da degradação e da morte. O segundo sentido é a morte, identificada ela mesma pela máscara mortuária. Finalmente, vem o efeito medusante, já que a máscara mostra os olhos num rosto que não se pode olhar de frente sem se deparar com a morte e com a cegueira. Em consequência, «[c]haque fois qu'on porte un

masque, chaque fois qu'on le montre ou dessine, on répète l'exploit de Persée.» (*idem*. 84)⁴². O fim último da máscara é ver-se sem ser visto, deixar-se ver unicamente como olhar oblíquo e em abismo, para continuar a salvo da diluição e da morte e potenciar a auto-representação.

Com a ajuda de Derrida consigo ler melhor a imagem desfiguradora do monstro (excessivo e informe e, portanto, inenarrável) que o nosso poeta a si mesmo atribui repetidas vezes. Sendo porosas as fronteiras da sua identidade, o sujeito coloca-se sempre fora de si porque é, ao mesmo tempo, consciência e objecto de observação, ganhando nessa simultaneidade de posições a exterioridade de um corpo-olhar voyeurista e exibicionista. Afinal de contas, a projecção narcísica do monstro atrai e reflecte o olhar que a olha. E, curiosamente, nem por isso ela é tida como ameaça ou fatalidade completas que retire ao *eu* o prazer de ser diferente e de representar a humanidade moldada por mãos prometeicas. Leia-se, a título de exemplo, a encenação monologada do poema II de *Pessoais*, escrito em 1939-1940 e publicado em *Poesia-II* (1950):

Quem é este monstro
de músculos negros
com quatro patas
e vinte bocas
— que veio sentar-se
ao pé de mim?
(Sou eu.)

⁴² Perseu ganhou a liberdade decapitando a cabeça de Medusa, uma das irmãs Górgonas; na verdade, a única mortal das três. Inúmeras versões convergem na ideia de que ela é um símbolo ambíguo de beleza e horror que representa o outro, na sua diferença absoluta e terrífica. O seu olhar cegava e petrificava todo aquele que a olhava nos olhos: nesse sentido, Ovídio pôde aproximar este mito ao de Narciso, vítima do seu próprio reflexo (Dumoulé, 1988: 1021). A cabeça de Medusa simboliza, ao mesmo tempo, o espelho e a máscara. Lembra Jean-Pierre Vernant (1989: 118) que a etimologia da palavra rosto em grego (*prósopon*) dá o significado de alguém que se mostra ao olhar outrem; alguém que sai de si para se ver e cruza os olhares sobre si. Traz, então, a Medusa a morte nos olhos porque quem a contemplar atravessa o espelho que separa a luz das trevas e corre o risco de se perder nas sombras. Em contraponto, ela é também a máscara, o espectro fantasmático, o duplo, tornando visível o invisível e capturando o monstro (*idem*. 121-129). Coincidência ou talvez não, no poema I de *Grito Plural* (escrito em 1958 e publicado em *Poesia-V*, 1973), José Gomes Ferreira dá a dimensão medusante e impotente dessa figura duplicada do *eu* que é a Musa: «Musa/Medusa/— fogo de espada de pau/com víboras de estopa.» (Ferreira, 1998a: 51).

Parece terra
com sopro vil...
Parece lodo
com dor de sémen...

(Mas sou eu.)

/.../
Eu, disfarçado por um espelho
num ser que desconheço
de cabelos de espasmos...
/.../ (Ferreira, 1983a: 180-181)

Na alegoria do corpo humano feito do «lodo» (Ferreira, 1983a: 180) conjugam-se, curiosamente, dois itens essenciais ao projecto autobiográfico de José Gomes Ferreira: o espelho que mostra um olhar do olho e a linguagem que diz o *eu*-poeta. Seguindo a lógica de uma identidade feita por deslocamento de sentidos e por contaminação do outro, podemos fazer a equiparação entre a linguagem e o espelho: no fundo, ambos são meios artificiais que dizem ou mostram o outro que há no sujeito e que o constroem e instituem enquanto tal. Sem linguagem não há próprio nem outro, só que ela tem um efeito expropriador e obriga o *eu* a voltar sempre diferente de si e a estranhar-se.

Na base do simulacro de humanidade está, pois, um corpo feito de palavras, a linguagem como factor antropogenético da personagem autoral. No capítulo VII de *A Memória das Palavras*, quando se presentifica a revelação do nome e da figura de autor, é semelhante o paralelismo estabelecido entre linguagem e imagem especular como dispositivos (accionados a partir do pronome pessoal *eu*) de constituição do sujeito que é mostrado na sua incoincidência e alteridade:

E então — ó milagre da solidão vencida! — tu vieste em pureza e impureza completas sentar-te a meu lado, violenta, humana, mortal... Tu, visão da minha Poesia. [...]. Mortal — repito — como eu. Feita de terra, sémen, silêncio de gritos, piedade, ódio, amor, ira. Amassada em lama. Tu que nos segues (e nos

guias) desde que o homem inventou o primeiro som absurdo com que se ligou às pedras e às árvores na grande Aventura de forrar de palavras o mundo, as montanhas, as flores, as paixões, as estrelas, o Universo, para não se sentir sozinho. Tu, o Anjo das Palavras que venceram a Solidão!... Tu. Mortal como eu, José Gomes Ferreira [...]. (Ferreira, 1979: 122-123)

Tal como no poema de *Pessoais*, atrás citado, a metáfora da lama dá contorno figural a um *eu* moldado em linguagem, mesmo se esta não tem assegurado o pacto mimético e se ela serve para a «grande Aventura de forrar de palavras o mundo» (*idem*: 123). Constitui-se desta forma o *eu*-autor que se objectiva através de palavras, incapazes de dizerem o mundo e a si próprio. Por isso, frente ao espelho de tinta, nunca o poeta chega a conhecer em definitivo o seu *eu*. Mesmo assim, ele continua a inventar imagens tidas como suas: a mais importante é a poesia personificada, também nomeada pela perífrase «Anjo das Palavras» (*idem: ibidem*), funcionando como interlocutora da reflexão sobre a literatura. E, com toda a propriedade, no palimpsesto desta figuração da poesia e do sujeito, persiste a memória genológica do auto-retrato *in figura* dolorosa, na esteira fecunda do rosto de Cristo plasmado na verónica.

Nada de estranho se se identificar neste perfil monstruoso o próprio corpo textual autobiográfico, fragmentário, excessivo, potencialmente infinito, como um edifício mutante, em permanente expansão e auto-reflexividade. Muito embora se somem autobiografemas, o *eu* escrito no texto não é a mão que o texto escreve. E voltamos sempre à contradição com que se debate todo aquele que ensaia grafar-se: disperso por reflexos de si, o *eu*-autobiógrafo — ou melhor, o *eu*-autógrafo, se tivermos em conta a relevância do auto-retrato na obra de José Gomes Ferreira — não se cansa de fingir ser verdadeiro; no seu jogo de simulacros, o seu retrato acaba sempre por ganhar forma monstruosa. O mesmo sucede aos fragmentos do diário. Em *Dias Comuns-I*, o sujeito não esconde as consequências dessa sua opção formal: com ela rompe a linearidade narrativa e alimenta uma poética feita de entranhas e dor, humanamente sanguínea e monstruosamente informe, com pressupostas dificuldades de aceitação junto do público leitor. Eis, pois, o *eu* feito livro, disforme ao espelho como se fosse

Frankenstein (Ferreira, 1990a: 20), à semelhança do que diz, naquele diário, a propósito de *Imitação dos Dias*: «É um livro aos pedaços — postas sangrentas em canastra. E os leitores, por mais que as varinas apregoem a excelência do género, preferem os peixes de espinha inteira (mesmo podres).» (*idem*: 12).

3.3.2.

Duplos, sombras e esboços de *alter egos*

Chegada aqui, justifica-se que passe a exemplos concretos do duplo em José Gomes Ferreira, com inquestionável benefício para a mímica funambulesca do seu *eu*. Várias são as máscaras convocadas, sendo que, no seu manejo, não se sucedem apenas, como já vimos, as figuras mitológicas de Orfeu, Ícaro ou Narciso, mas também o poeta-tribuno, o poeta-*clown* e o poeta andante: há que não esquecer igualmente a personagem infantil. Numa crónica de *Relatório de Sombras* a que José Gomes Ferreira deu o título «Agora vou falar de pessoas que não se libertam sem dor do passado» (1980a: 23-26), a assombração perseguidora da infância recobre persistentemente o *eu* que se remira e estranha ao espelho. E interroga-se, perturbado pela força desse tempo que se torna num incómodo e irresistível *outrora agora*:

Afinal que aconteceu? Uma bagatela que obrigou aquele maldito boneco antigo de bibe e calção (eu, evidentemente), com botas de atanado e atilhos soltos, a meter-se na minha imagem de hoje. E induziu estes meus pés de agora a deixarem por momentos de pisar o planeta com a lentidão elástica actual para desatarem aos pontapés às pedras nas correrias para a escola. (*idem*: 23)

A imagem é suficientemente rica para dar conta não só da *décalage* entre o *eu* que fala e aquele que foi no passado remoto, como também para revelar o doloroso recuo telescópico no tempo. Há, todavia, um momento na citação que denuncia também como, em situação rememorativa, o *eu* cola máscaras à cara que depois já não saem. Falando «[d]aquele

maldito boneco antigo de bibe e calção (eu, evidentemente), com botas de atanado e atilhos soltos, a meter-se na minha imagem de hoje» (*idem: ibidem*), ficamos perante um pronome pessoal, delimitado pelo parênteses e enfatizado pelo advérbio de modo — «(eu, evidentemente)» (*idem: ibidem*) — que passa a coincidir com um «boneco antigo» (*idem: ibidem*): uma sombra esvaziada de consistência física, adornada por adereços exteriores e, portanto, passível de se confundir com o *eu* presente.

Importa sublinhar, a este propósito, a importância atribuída em *A Memória das Palavras* (Ferreira, 1979: 13) à criança mitificada, oriunda do humanitarismo romântico de João de Deus e que Gomes Ferreira declaradamente vê projectada na sua obra poética e no seu «nefando neo-realismo» (*idem: ibidem*; itálico do texto). Consequência da sombra do passado é, sem dúvida, a retoma e variação do tópico narrativo da infância, particularmente relevante na série poética *Memória* (numerada de I a IV e incluída primeiro em *Poesia-V* e *Poesia-VI* e, depois, em *Poeta Militante-III*), nas obras em prosa *Calçada do Sol* e *Coleccionador de Absurdos* e nos primeiros capítulos de *A Memória das Palavras*. As razões dessa assiduidade tão vincada da máscara infantil não são certamente alheias à definição vagabunda, sonhadora e humanista que a criança e o poeta simbolicamente partilham desde a imagética romântica e que se conjugam na figuração auto-irónica do autor José Gomes Ferreira.

Nas crónicas X a XIII de *Coleccionador de Absurdos* é especialmente evidenciada a excepionalidade quase marginal do poeta a crescer que, por natureza, subverte os constrangimentos da instituição escolar. Atribui a si mesmo um perfil afrontado e dinâmico que congrega a aventura e o crescimento, sob a memória do género *Bildungsroman* e da personagem quase pícaro da criança ou do adolescente, emblematicamente representada, na nossa literatura contemporânea, por Aquilino Ribeiro, nos romances *Cinco Réis de Gente* e *Uma Luz ao Longe*, ambos de 1948⁴³. Os termos utilizados pelo *eu* são esclarecedores a esse título: «Do que eu gostava sobretudo era de faltar à escola — frequentar a liberdade, uma das cadeiras básicas do

⁴³ Sobre o traço pícaro do protagonista infantil de *Uma Luz ao Longe*, cf. Carmo, 1997: 55-111.

meu curso especial [...]» (Ferreira, 1978a: 34). Invertendo a lógica institucional dos graus académicos, a formação do poeta passa pelas correrias, pelo futebol mas também por uma face mais lunar e alheada, «a dormir de asas nos olhos bem fornecidos de sonhos» (*idem*: 37). Absorvido por leituras proibidas, terá ainda «[...] uma disciplina fundamental: o tédio. (Sem essa aprendizagem poderia lá ter aguentado tantos anos de bocejos!)» (*idem*: 34), o que começa já a projectar a criança no poeta em que virá a transformar-se.

Curiosamente, é na última obra publicada em vida, *Calçada do Sol* (1983), que José Gomes Ferreira mais desenvolve a lembrança eufórica da infância, pela fusão entre o poeta e a criança, embora num verdadeiro cenário de sombras e fantasmas. Por isso, traz à boca de cena da escrita esse passado feliz onde pontifica o afecto pelo pai-herói, por alguns mestres e amigos que lhe deram a consciência de, por um lado, ser artista no mundo e de, por outro, existirem muitas injustiças e o lado mesquinho e trágico dos homens. Quer em diálogo alegórico com cada um dos seus filhos, ainda pequenos — como o que surge em «O faminto astral», a última pequena narrativa de *Calçada do Sol* (Ferreira, 1983c: 87-91) — quer mostrando-se o ser aluado que fala sozinho ou com árvores, candeeiros e lagartos, o poeta gaba-se de, vida fora, preservar a imagem da juventude indefectível:

Senhor Deus que não tenho! O trabalho que me deu a tornar-me poeta. E depois mantê-lo vivo, simulando que a criança ia morrendo pela vida fora, quando continuava bem viva e suave, embora gostasse de partir vidros das janelas da Calçada, para que os camaradas da púrria me gabassem a coragem.
(Ferreira, 1983c: 17)

Já quase a concluir aquela obra de formato fragmentário, que revisita as primícias do poeta numa rua ensolarada e ficcionada de Lisboa, a definição de poesia surge indissociada da condição infantil. Sem edulcorações idealizadoras, a criança é identificada com a vontade de, em qualquer idade, se viver pelo sonho contra os mecanismos triturantes do quotidiano. O quiasmo que cruza poesia e infância em momentos diferentes da vida reforça precisamente a

voz amadurecida do escritor: «Nesse tempo a graça da poesia era o fugir da infância para as palavras dos outros. Em resumo: o contrário da verdadeira poesia que é a teima de se ser criança — o que muitas vezes só se consegue na velhice.» (*idem*: 60).

A recuperação assídua da história remota da infância visa confirmar a identidade de ser poeta e excepcional, associando, como assinalou Paula Morão (2002c: 195), a maturação poética ao exemplo de Raul Brandão. De facto, na sequência da morte de um dos irmãos, em 1916, e da subsequente crise identitária, o poeta-aprendiz dá-se gradualmente conta da «Poesia» (assim maiusculada e personificada) como o «encontro seco duma sombra com a dureza terrosa das coisas, a escoar-se entre as palavras», tal qual José Gomes Ferreira (1979: 41) a enuncia na abertura do capítulo IV de *A Memória das Palavras*. Essa metamorfose implicará, também, a revelação do duplo monstruoso com o qual o adolescente se identifica para matar a imagem infantil e auto-suficiente de menino prodígio (cf. Morão, 2002c: 196): «E a Boca dentro de mim desatou a rir, a rir, nunca mais parou de rir, a parva!» (Ferreira, 1979: 25).

A caraça descolada da face do sujeito ainda criança vem expressa na imagem fantasmática de um «ente espectacular» (*idem*: 42), fruto narcísico de quem, desde cedo, teve prazer em observar-se. A descoberta da vocação poética implicou viver uma incessante luta interior (qual Jacob e o Anjo) contra um monstro narcísico que, por caminho ínvio mas, apesar de tudo, risonho, confirma a sua diferença. É ele o

[...] «ente espectacular» que desde muito jovem me corre com ímpeto no sangue e, ao menor descuido ou afrouxar de rédeas, levanta a cabecinha e espaneja-se com jeito voluptuoso de se imaginar o centro do mundo — do meu pobre mundo com dois metros em redondo. (Entre parêntesis devo declarar que, ao reagir contra essa propensão maldita, tombei com frequência no vício contrário. Isto é: numa espécie de misantropia de tortura negra que, no fundo, se destinava a atrair as atenções sobre a minha presença no planeta pelo banal truque de virar o «complexo espectacular» do avesso.) (*idem*: *ibidem*)

Com estes termos se re-inventa ao espelho o *eu-one man band* nos seus primórdios juvenis, assombrado por um monstro voluptuoso e ameaçadoramente simpático. Nessa medida, a contorção irónica, introduzida pelo parênteses da citação, atenua no auto-retrato ao espelho as tonalidades demasiado fúnebres e os pormenores excessivamente privados e perturbadores do poeta em formação.

No caso de *Calçada do Sol*, a figura do duplo aparece pela oscilação narrativa entre a primeira e a terceira pessoas enunciativas e pela nomeação suposta do *eu* como Leandro, pondo a nu a ficcionalidade de toda a personagem, inclusive a autobiográfica: «supunhamos que me chamaram Leandro» (Ferreira, 1983c: 11). Acresce ainda o espectro monstruoso do *eu* cuja aparição ocorre depois de, um dia, ter batido com a testa num prédio. Para curar a enfermidade, teve de usar óculos escuros, fabricados por um «Ser Lutuoso» (*idem*: 20), pelo que, a partir dessa altura, acedeu ao mundo mágico da poesia mas também à visão «de luto e de luta» (*idem. ibidem*) dos operários, seus vizinhos na Calçada do Sol. Partidos os óculos, pôde finalmente passar «a ser uma espécie de Camões oculto» (*idem*: 21), o que lhe confirmou, a traço auto-irónico, a vidência predestinada da poesia, manifestada tanto na atenção com que o poeta-Leandro-criança ouvia a leitura paterna de *Os Lusíadas* como na observação fina das crueldades de uma hortaliçeira velha que vinha vender à Calçada (*idem. ibidem*).

Dizia eu há pouco que o poeta preserva, aos oitenta anos, a energia exibicionista e vital da infância (*idem*: 49), metaforizada na morada ficcionada e ufana que dá título ao livro, *Calçada do Sol*. Tal imagem não esconde, em todo o caso, a sombra da degradação e da velhice, apenas abrandada pela auto-ironia. A insistência em repetir a cena infantil é um meio de fugir à erosão do tempo, embora esse espectro ameaçador paire sobre a construção de cada auto-retrato seu. Compreendo, segundo a mesma linha de leitura, o auto-retrato cinemático (analisado no subponto 3.1.2.) que, em *Coleccionador de Absurdos* (Ferreira, 1978a: 12-13), evolui, como se fosse rebobinado à pressa, da face enrugada até à máscara risonha do bebé, provocatória mas também inapelavelmente ameaçadora.

Mansamente ensombrado pela melancolia está também um passo de *Imitação do Dias* onde o diarista, a fazer a barba ao espelho, se depara com uma imagem degradada e quase autonomizada de si, mesmo se esse outro não leva tão longe a separação do corpo original, como sucede em *The Picture of Dorian Gray* (1890), de Oscar Wilde: «Já reparaste que a tua pele enruga o espelho? Estás a envelhecer. (Só por fora, espero.)» (Ferreira, 1970: 101; sublinhado meu). O artefacto retórico da hipálage, sublinhada por mim, inverte a lógica do real e contamina os planos da poesia e da vida, conduzindo à interrogação dolorosa da morte. Mesmo assim o trágico surge estrategicamente atenuado por meio de um parênteses que injecta, na forma de um desejo, a pulsão da vida e da infância.

No seu artigo «José Gomes Ferreira: o enigma do nome», Paula Morão (2002c: 193-208) faz notar o nome próprio do autor como estratégia de interrogação dos modos de se auto-representar: a mais simples deles é o desdobramento da enunciação dirigida a «Zé Gomes», nome familiar com que o sujeito a si mesmo se chama e como outros se lhe dirigem. É, contudo, em *Imitação dos Dias*, que surge um quase *alter-ego* do autor, congeminado nos anos 20, época em que o autor procurava a singularidade literária. Neste *Diário Inventado*, o Pherreyra aparece em apenas cinco fragmentos espaçados, até declaradamente desaparecer, quase no fim do livro, «*deixando cair pelo caminho primeiro o ph e depois o y*» (Ferreira, 1970: 188; itálico do texto). A materialidade visual e degradável das letras que compõem o nome indiciam o que Paula Morão denomina como «processo de constituição do nome a caminho do pseudónimo» (2002c: 204).

No primeiro fragmento onde surge esse duplo desdobrado do nome de família, o Pherreyra é justificado como «contágio de algumas extravagâncias epidérmicas do movimento futurista» (Ferreira, 1970: 32) e da aristocracia nefelibata que cultivava o gosto pelos arcaísmo e pela ornamentação (*idem: ibidem*). A esse nome cabe ser o vestígio de um projecto não cumprido de autor, revelando um «passado incompleto, sem o bafo de loucura branda desse período» (*idem: ibidem*). Espécie de «máscara do nado-morto», como lhe chama Paula Morão (2002c: 204),

esta quase-*persona* deixa rasto não por textos seus mas nas notas de abertura, em itálico, de uns quantos fragmentos de *Imitação dos Dias*, intitulados «*Testamento oral do Pherreyra.*» (Ferreira, 1970: 43) ou «*Projecto para uma história-poema que o Pherreyra não escreveu. [...]*» (*idem*: 114). Quanto a esta segunda nota, enunciada na terceira pessoa (o Pherreyra), ela difere da enunciação em primeira pessoa no corpo do fragmento, onde se imagina o que poderia ser a produção literária desse herói com olhos de Raios X:

E se fosse verdade? Se eu possuísse o dom (que escondo sobretudo de mim mesmo por vergonha) de não ter nascido com os olhos normais de toda a gente e *atravessasse os vestidos das mulheres?*... E as visse nuas? Sempre nuas. Inexoravelmente. (*idem: ibidem*; itálico do texto).

Inúmeras são, pois, as estratégias para compôr o auto-retrato, sempre a resvalar para o duplicado, para o monstruoso e para o fantasmático. Nele se combinam não somente o sentido trágico da perda e da dispersão mas igualmente a virtualidade de um sujeito plural e aberto a novos possíveis, no tempo e no espaço, inclusive a partir do nome⁴⁴. Tal como se explica em «O meu amigo inventado», de *O Irreal Quotidiano* (Ferreira, 1971b: 211), a natureza do escritor é precisamente a de nunca viver sozinho: ele deve desdobrar-se continuamente em figuras duplas, em diabinhos detrás da orelha, em amigos anónimos com quem dialoga pelas ruas irreais da cidade, revelando uma profunda consciência do fabrico literário.

É também por encenar a escrita e inventar duplos do *eu*-autor que o subtítulo de *Imitação dos Dias* é *Diário Inventado*, o que, de imediato, subverte a forma inscrita na etiqueta genológica: diário. De modo idêntico *Calçada do Sol* tem no seu subtítulo uma hipálage (*Diário Desgrenhado de um Homem Qualquer Nascido no Princípio do Século XX*); através dela funde-se o género diarístico com a imagem autoral, destacada pelo emblema da figura pública do autor, a

⁴⁴ Num plano diferente mas significativo coloca-se a ‘epígrafe’ do poema VI de *Elétrico*: cabe nela uma pequena nota circunstancial que exhibe o uso de um pseudónimo autoral com que José Gomes Ferreira assinou muitas crónicas, nas revistas de cinema dos anos 30, e as traduções de filmes ao longo de quase quarenta anos de profissão: «(Estou farto de ser o Álvaro Gomes e de traduzir legendas de fitas parvas!)» (Ferreira, 1983a: 259).

cabeleira branca e farta, e pela vontade de indistinção representativa do poeta no meio dos humanos seus contemporâneos. Nos dois títulos enunciados, faz-se, a meu ver, a teatralização do livro que duplica a figura autoral: um palco onde se mostram a convencionalidade e a montagem do mundo duplicado e ficcional chamado literatura. São estes modos de construção poética da vida humana, mediante o projecto premeditado do livro que se articulam, necessariamente, com a composição autobiográfica da personagem de autor, dispersiva e objecto de um incansável processo de alterização irónica. Assim se pode entender tanto a invenção auto-reflexiva de duplos e de esboços de *alter-egos* (criados a partir do nome de autor), como a exibição da voz ventríloqua e dialógica que estudei no capítulo anterior. Identifico nestas as estratégias de um sujeito que, no seu solo, se dá em incoincidência permanente, construída na base de uma enunciação excêntrica e do próprio nome autoral⁴⁵.

É, em síntese, pelo simulacro de viver a simultaneidade de seres na relação consigo e com o mundo que se pode perspectivar a modernidade de José Gomes Ferreira, na sua auto-imagem de autor, não redutível a uma mera coincidência de opostos. Podemos, com toda a pertinência, reconhecer nele o eco dos espectros atormentados de Raul Brandão, dos espelhos reflectidos de Sá-Carneiro ou, mesmo, da dramática constelação heteronímica de Pessoa. O seu caminho singular levou-o, no entanto, à prestidigitação funâmbula de uma *persona* autoral, construída a partir de um nome, perplexa consigo mas sempre ligada ao mundo e aos outros homens. «Falo muito de mim, como se fosse outro, e falo muito dos outros para não sentir remorsos de falar de mim.» (Ferreira, 1965: 10), defende o próprio numa entrevista em que não dá em alternativa ou sequer em alternância o ensimesmamento narcísico e a solidariedade com os outros homens. Ele é, ao mesmo tempo, o *eu-eu*, o *eu* como se fosse outro,

⁴⁵ Na sequência do que expus no ponto 2.2.1, pretendo apenas precisar a complexidade da figura de autor de José Gomes Ferreira, sem me afastar, no essencial, da análise fina de Carlos de Oliveira, quando diz que este «‘falsificador’ convicto» (Oliveira, 1979b: 164) prefere, ao contrário de Fernando Pessoa, «que tudo lhe recaia nos ombros (num único estilo, num único nome).» (*idem. ibidem*).

o *eu* que fala aos e sobre os outros, o *eu* que é os outros e cada um desses estádios se enlaçam uns nos outros, em simultâneo e em tensão dialéctica⁴⁶.

O seu estádio melancólico nasce precisamente da simultaneidade de estádios que o faz «conhecer, centímetro por centímetro, o mundo forrado de pele humana» (Ferreira, 1970: 114) e que o obriga a salvaguardar dos outros o território pessoal. Em *Imitação dos Dias*, o rosto transforma-se, por isso, na máscara protectora e monstruosa («esta minha rude carapaça de melancolia», *idem*: 49) que percorre, em linha descendente, a face contorcida de mímico:

A mim [a natureza] forneceu-me este infinito reservatório de tédio que, à aproximação dos estranhos, entorno conscientemente nas feições e me transfigura num ente agreste de olhos duros, cara longa de angústia e boca a espumar punhais, que repele todo o indesejável que ouse roçar pelo meu horizonte eriçado de unhas. (*idem*: 50)

E, contudo, se não hesita em denunciar-se no dúbio humanitarismo de trazer nos olhos as lágrimas dos outros para chamar a atenção sobre si mesmo, não deixa de revelar, nessa autodenúncia, a solidão existencial mais agreste e exigente.

Esta matéria, estruturante na obra de José Gomes Ferreira, mereceu da parte de Alexandre Pinheiro Torres um estudo profundo, delineado no prefácio à segunda edição de *Poesia-I*, em 1962 (Torres, 1990a:123-168) e, depois, desenvolvido em *Vida e Obra de José Gomes Ferreira* (1975). Apresento, de seguida, as linhas gerais do seu pensamento, com vários comentários meus, por se tratar do trabalho mais abrangente, publicado até hoje, acerca de José Gomes Ferreira⁴⁷.

⁴⁶ Perante esse auto-retrato caleidoscópico, apetece compará-lo à figura simbólica de Ouroboros, a serpente que morde ou engole a própria cauda. Segundo reflexões que combinam a alquimia e especulações neoplatónicas e herméticas, Ouroboros representa o círculo do eterno retorno, da morte e da renovação perpétuas, assim como a descoberta do uno que nasce de um nada sobre-essencial (Cazenave, 1996: 487-489).

⁴⁷ Devo ainda acrescentar o título de Carlos Felipe Moisés, *Poética da Rebeldia. A Trajectória Militante de José Gomes Ferreira*, publicado, em 1983, pela editora Moraes que, ao tempo, tinha os direitos da obra de José Gomes Ferreira. Sendo a versão revista de uma tese de doutoramento de 1978, intitulada *A Problemática Social na Poesia de José Gomes Ferreira*, o trabalho segue, em linhas genéricas, o contributo de Alexandre Pinheiro Torres. Para ser mais justa, direi até que acentua mais ainda a atenção sobre a combatividade da poesia daquele autor, sem considerar a obra em prosa, como o faz, apesar de tudo, Pinheiro Torres.

No essencial, Alexandre Pinheiro Torres associa o poeta militante à figura dilemática de um *homo duplex* (1975: 86-97), cujas origens remontam, lembra o crítico, ao limiar da poesia moderna ocidental, a Petrarca, em especial, e que persiste, na modernidade literária portuguesa, com Antero de Quental e Raul Brandão. No primeiro autor, tal figura traduz-se na dualidade (já proposta por António Sérgio) de uma faceta apolínea/apostólica e de outra dionisiaca/ensimesmada; no segundo, ela implica o conflito entre a retracção narcísica e a generosa solidariedade com as dores humanas (*idem*: 89-92). Na esteira de ambos, José Gomes Ferreira exploraria, então, o conflito aberto entre o *eu* individual e o *eu* social, engendrados ao mesmo tempo:

Se Zé Gomes não pode esconder o seu *duplo* no sótão, nem persegui-lo pelo bosque da sua consciência alertada para o destruir, até porque o seu mundo é já, de si próprio, um gigantesco espelho (o Espelho), será ele o corpo da sua crise, ou o teatro do debate da sua consciência dual. Deste modo se o *eu individual* é o que se instala no espelho, o *eu social* terá de invectivá-lo [...]. (*idem*: 106-107; itálicos do texto)

Para chegar a esta conclusão, Pinheiro Torres (*idem*: 104-105) serve-se do conceito lacaniano do *estádio do espelho* como instrumento de aferição da crise interior e da necessidade sentida pelo sujeito poético de crescer interiormente, o que, segundo ele, corresponde à integração do *eu* no colectivo social e à sua desalienação por via irónica. Dito por outras palavras: Pinheiro Torres vê uma linha evolutiva no poeta que corresponde à vontade de sair do espelho e da sua atitude autocomplacente. Em consequência, o *eu* tem de enfrentar o mecanismo do remorso e a sensação de ser cúmplice dos crimes que fizeram, desde sempre, o sofrimento humano. Ora, como o próprio ensaísta tem de reconhecer (*idem*: 25), a linha progressiva é contrariada, em permanência, por uma espiral dialéctica — Pinheiro Torres identifica-a como uma «progressão-regressão», *idem. ibidem*) — que nunca é superada, antes aprofunda a incoincidência permanente no auto-retrato do poeta.

Alexandre Pinheiro Torres usa ainda o conceito junguiano do duplo com o objectivo de justificar essa instabilidade identitária e a centragem obsessiva na auto-representação. Explica essa tensão identitária com razões históricas que se prendem com o contexto político do salazarismo e com a inerente anulação cívica dos artistas: daí o poeta só poder mostrar a máscara (a *persona*) oficial, que o confina ao programa de viver (apenas) poeticamente e de ser um simples espectador político. Logo, nele fica oculta a face verdadeira (a *anima*): nos termos perifrásticos de Pinheiro Torres, José Gomes Ferreira esconde «o *eu* utópico da representação ideal de si, sem penumbras antitéticas regressivas do *eu profundo*, individual, incrustrado na sua irreduzível ips[e]idade, talvez (porque não?) solipsista» (*idem*: 27-28; itálicos do texto)⁴⁸.

Com esta observação não pretendo negar a inqualificável castração de Portugal e dos seus artistas, subjugados, pela ditadura de Salazar, à vivência quotidiana da censura, da prisão, do exílio, em alguns casos — enfim, do malogro cívico. Em resposta, uma parte importante deles afirmou, em graus diversos de exposição, uma verticalidade resistencialista, especialmente combativa desde os anos 40; com impressionante rigor, Carlos de Oliveira chamou «complexo de iceberg» (1979c: 181) a essa claustrofóbica privação biográfica dos artistas portugueses, ao longo de décadas. No entanto, parece-me redutor que se justifique o exibicionismo do *ente espectacular* de José Gomes Ferreira, por este não poder exercer os direitos elementares de cidadania e estar remetido a espectador político (Torres, 1975: 225). Nessa medida, Pinheiro Torres acaba por não valorizar todas as implicações da noção de militância poética com que José Gomes Ferreira se apresentou tantas vezes e na qual integrou sempre a

⁴⁸ Embora a antologia que acompanha o ensaio incida na prosa e na poesia, a análise crítica privilegia a segunda, não apenas pelo facto de a prosa se ter mostrado relevante mais tardiamente, nos anos 60-70 e com a publicação póstuma (ainda hoje incompleta) de *Dias Comuns*, a partir de 1990. Sem ser explícito a esse título, Alexandre Pinheiro Torres descreve a prosa autobiográfica, em concreto *A Memória das Palavras*, como a «progressão da *persona*» (1975: 28), o que, atendendo à argumentação que estrutura *Vida e Obra de José Gomes Ferreira*, a menoriza face à poesia, com a sua oscilação entre a *anima* e a *persona*. Baseado num conhecimento textual aprofundado, o ensaísta molda o seu objecto de estudo segundo um pré-conceito restritivo: a militância social da poesia. O subtítulo do ensaio de Pinheiro Torres é revelador dessa sua interpretação um pouco historicista: *O Drama do Apostolado Poético-Social de 28 de Maio de 1926 ao 25 de Abril de 1974*.

intervenção cívica (e não o inverso). Pode até depreender-se das palavras de Alexandre Pinheiro Torres uma certa subalternização da militância poética em relação à combatividade política, reduzindo aquela a uma escapatória, quando se tratou efectivamente de uma escolha deliberada⁴⁹.

A compreensão histórico-literária de Pinheiro Torres (*idem*: 229-236), ancorada numa erudição informada, não escapa, todavia, a essa sobrevalorização da militância política da poesia e nunca declara, sem rodeios, a ligação (determinante, mesmo se tardia) de José Gomes Ferreira ao legado modernista. Não ignoro o interesse das referências feitas a Robert Browning e Pirandello, autores que, desde os finais do século XIX, trabalharam a despersonalização poética; o ensaísta confronta-os até, várias vezes, com Pessoa, que, entretanto, diminui, um tanto, na originalidade do seu contributo literário⁵⁰. Nessa medida, toma até a iniciativa, similar à de Carlos de Oliveira (1979b: 163-164), de pôr em paralelo o «one man band» (*idem*: 164) de José Gomes Ferreira e a heteronímia de Fernando Pessoa. Ainda na sua óptica, o poeta militante é quem, entre nós, mais explora «o debate dos *eus* contraditórios, por um método expositivo dramático de linhas browningianas» (Torres, 1975: 235), mesmo se Browning não foi uma leitura plausível de Gomes Ferreira: daí a diferença face a Fernando Pessoa que, «na poesia ocidental, leva até às últimas consequências o *topos* da despersonalização» (*idem*: 234)⁵¹. Por

⁴⁹ Posso entender em Pinheiro Torres a ânsia de liberdades políticas de que é claramente eco este seu ensaio, preparado sob a ditadura e editado sem alterações, em 1975, tendo o prefácio a data de 8 de Maio de 1974. Todavia, não é de menosprezar a definição que Gomes Ferreira dá da sua teoria do poeta militante, em *A Memória das Palavras* (1979: 157), redita na lapidar entrevista à *Seara Nova*, em 1971: «Poesia militante será aquela que está — mediocrementemente, de um modo geral — ao serviço de qualquer coisa, enquanto falar de poeta militante pressupõe sempre a liberdade criadora — e tem na base o que eu considero ser o mais importante do mundo: o Homem.» (Ferreira, 1971a: 12).

⁵⁰ Leia-se esta passagem: «Muito se tem escrito sobre a heteronímia do Poeta da *Mensagem*, às vezes em termos tais que dá a impressão de que ele terá inventado qualquer coisa de realmente inteiramente nova. Tal é errado.» (Torres, 1975: 229-230).

⁵¹ O confronto entre os dois autores, feito por Pinheiro Torres, indicia uma certa reacção à matriz ideológica aristocratizante de Pessoa e de Sá-Carneiro — de que o próprio Gomes Ferreira se declara afastado, em *A Memória das Palavras* (Ferreira, 1979: 83) — e, até, à hegemonia crescente daquele autor modernista entre a crítica portuguesa da segunda metade do século XX. Por sinal, nos anos 50, outros dois críticos coincidiram precisamente no encontro entre Fernando Pessoa/Álvaro de Campos (de «Tabacaria») e José Gomes Ferreira: Franco Nogueira referiu o comum «desdém amargo e [...] desalento sarcástico» (1954a: 238), logo contrariado pela «ausência de egocentrismo e de uma problemática intelectualizada» (*idem*: *ibidem*), em Gomes Ferreira. Sendo discutíveis os termos desta atenuante, creio bem que Franco Nogueira se refere às contradições da pulsão solidária/humanista e à

razões justificadas, que *A Memória das Palavras* corrobora, Pinheiro Torres insiste mais nos paralelos do poeta militante com Antero e sobretudo com Raul Brandão, enquanto vê José Gomes Ferreira como resposta à tradição humanitarista de oitocentos, acrescentando-lhe laivos revolucionários de cunho marxista. Por extensão, defende que o lirismo indignado de Gomes Ferreira fez a transição entre a mundividência do último quartel do século XIX e o neo-realismo (*idem*: 77-78), movimento que teria definitivamente dissolvido os ecos daquela persistente tradição idealista (*idem*: 289)⁵². É aqui que me parece que a leitura histórico-literária de Alexandre Pinheiro Torres se revela um pouco compartimentada e redutora, ao não avaliar a diferença de José Gomes Ferreira em relação aos neo-realistas e a sua participação na modernidade literária dos anos 40-50.

Nada tenho a objectar quanto à ligação umbilical de Gomes Ferreira ao seu «mestre secreto» (1980a: 13), Raul Brandão, a quem se ajusta, porventura, melhor o binómio junguiano *persona-anima*, no seu trânsito entre a crepuscularidade nevrótica do decadentismo e o estilhaçar do sujeito modernista. Vítor Viçoso (1999) estudou, aliás, em pormenor o expressionismo grotesco e apocalíptico de Brandão, assim como a sua apetência pela máscara e pelo sonho, extraído da miséria dos fracos e ofendidos. O dândi e o palhaço fundem-se no discurso nefelibata e funcionam, ao longo da obra brandoniana, como retrato travestido da arte e do artista: o *clown* é, segundo o autor de *A Máscara e o Sonho*, «o símbolo da irrisão da vida, uma hipérbole trágico-grotesca do olhar finissecular sobre a natureza humana e a condição do esteta numa sociedade burguesa» (Viçoso, 1999: 116). Para Vítor Viçoso, em *História dum Palhaço* (1896), K. Maurício exercita, por um jogo complexo de espelhos, a má-consciência

exuberância da estética do grito do poeta em estudo. Tal comparação é, depois, recuperada por Mário Sacramento (1959: 204), a propósito de *O Mundo dos Outros*. As propostas de Carlos de Oliveira (1979b: 163-164) e menos, de Pinheiro Torres (1975: 234-235), inicialmente formuladas na década de 60 (na *Seara Nova*, de Agosto de 1968, e no prefácio a *Poesia-I*, de 1962, respectivamente), incidem mais no plano poético/compositivo da *persona* autoral.

⁵² Em *A Memória das Palavras*, será óbvia e assumida a ligação entre o legado de João de Deus e «o *nefando neo-realismo* (*mesmo impuro como o meu*)» (1979: 13; itálico do texto).

burguesa brandoniana e as fissuras de um *eu* proteico e dividido entre a face social e defensiva e a face profunda e autêntica (*idem*: 159-160).

É nesta cenografia tão alucinada quanto poética que José Gomes Ferreira foi beber a sua estética do remorso e a verdade radical da máscara, embora enriquecida por um olhar dialético sobre a história que já não se compadece com a sublimação brandonina da dor humana pelo sonho. Depois dos anos 20, o percurso evolutivo do poeta em estudo aproximou-o gradualmente do legado modernista, entre as descontinuidades dos meados do nosso século literário e pelo diálogo com tradições e vozes dessíncronas no tempo e até conflitantes do ponto de vista poético e ideológico. A fazer fé em *A Memória das Palavras*, desde cedo, o poeta manifestou «simpatia por tudo o que cheirasse a vanguardismo e modernidade» (Ferreira, 1979: 83), sobretudo na área musical, se bem que, por volta de 1921, a sua tutela literária não viesse dos primeiros modernistas. De Pessoa pouco sabia⁵³; de Mário de Sá-Carneiro diz ter lido, entre 1922 e 1923, *Dispersão*, *Princípio*, *A Confissão de Lúcio* e *Céu em Fogo* (*idem*: 193, nota 11), vindo a conhecer *Indícios de Ouro*, na edição da *presença*, de 1937, e não nas páginas da *Contemporânea* (*idem*: 83-84). Mas essa não é, de todo, uma razão suficiente para que se lhe negue a pertença à modernidade, gradualmente ajustada entre os anos 30-50.

Já, para Alexandre Pinheiro Torres, a divergência ideológica que separa Gomes Ferreira dos de *Orpheu* torna-o irremediavelmente imune ao seu exemplo:

pela circunstância de estar alheio ou ter ficado alheio ao movimento do *Orpheu* e ao seu «conteúdo aristocratizante», será possível a José Gomes Ferreira manter-se fiel a uma visão do mundo em que não é o artista e seus males, o seu *eu* insistente à Keats, que prevalecerá; mas o mundo dos outros homens que se contrapõe a esse *eu*, o dos oprimidos recordados à consciência deslembada da humanidade pelos escritores [João de Deus, Gomes Leal e Raul Brandão] (Torres, 1975: 54) ⁵⁴

⁵³ As palavras do autor são esclarecedoras em *A Memórias das Palavras*: «De Fernando Pessoa, além do soneto publicado na *Ressurreição* [revista literária dirigida por Gomes Ferreira, entre 1918-1919], conhecia, de cópia à máquina, os sonetos da série 'Passos da Cruz'» (Ferreira, 1979: 193, nota 11).

⁵⁴ Na decorrência deste argumento, rigidamente sustentado na opção de classe de Pessoa, torna-se impossível a Pinheiro Torres reconhecer as comunicações muitíssimo complexas e tensas que, na sua evolução individual,

Pinheiro Torres não ignora o marco avassalador dos primeiros modernistas mas, como já afirmei, evita desenvolver confrontos directos de José Gomes Ferreira com aquela poesia «despovoadas» (*idem*: 283; itálico do texto), insuportavelmente irónica na sua relação com o mundo social. Por outro lado, a análise (junguiana) de Pinheiro Torres adequa-se mais facilmente a Antero de Quental, Raul Brandão ou José Régio do que a José Gomes Ferreira. E, assim, dificilmente o crítico aprecia toda a complexidade deste vasto projecto autobiográfico que se pensa a si mesmo, que objectiva e alteriza a figura de autor, explorando, no palco da escrita, as intersecções, ao seu alcance, entre a poesia e a vida.

Permanentemente movido pelo gosto de falar de si, anunciado no subtítulo de *A Memória das Palavras*, o *eu*-autor será sempre aquele que, pela volta da ironia, se projecta para fora e para além de si. É alguém que, sem descanso, incorpora o outro no seu auto-retrato, inclusive pelo retrato que outros fazem de si⁵⁵. Em vez de ter por suporte a antítese e o dilema, o auto-retrato de Gomes Ferreira convoca meios retóricos e discursivos mais flexíveis (dialécticos), como o oxímoro e a palinódia, que tornam possível o formato irónico do seu pensamento. Pretendendo ter o efeito terapêutico que Paul De Man lhe reconhece, em *O Ponto de Vista da Cegueira* (1999: 237), a ironia envolve este auto-retrato de artista, na vertigem infundável de quem se multiplica para se conhecer e evitar ser vítima da máquina escrita que manipula.

Movido pela vontade de sair de si e de exercer o juízo do outro, a sua desenvoltura enunciativa e figurativa tem, todavia, as rédeas controladas, como o cavalo no poema XXXIX de *Cinzas* (Ferreira, 1983b: 110; cf. *supra*: 352-353). A errância auto-irónica não desintegra o *eu* autoral em vozes e máscaras totalmente seccionadas nem inviabiliza a vontade de

Joaquim Namorado, Álvaro Feijó, Mário Dionísio, Manuel da Fonseca e, notoriamente, Carlos de Oliveira estabeleceram com Pessoa e com Álvaro de Campos, em particular. Um dos tópicos desse diálogo, nada pacífico, passou pela adopção do verso livre, tornado possível também por intermediação de Casais Monteiro (Martinho, 1991: 75-92) e, admito eu, de José Gomes Ferreira e de outros poetas afirmados nos anos 40, como os dos *Cadernos de Poesia* e os surrealistas.

⁵⁵ Reitero o exemplo (tratado *supra*: 328) da descrição, em *Imitação dos Dias* (Ferreira, 1970: 51-52) das sessões de trabalho de Ofélia Marques a pintar o retrato a óleo de José Gomes Ferreira, em 1932.

continuar a falar com o mundo. Reconheço tal facto no impulso volitivo da ‘epígrafe’ de 26 de Setembro do *Diário de Dias Cruéis* que renova o grito poético num artefacto fixado graficamente a itálico: «*Abaixo a mim mesmo! Quero ir lá para fora, para o mundo, dar vivas ao desespero, olhar para as mulheres, discutir política e morrer na cama como toda a gente...*» (Ferreira, 1983a: 175). No deve e haver deste *eu* que se questiona em toda a escala, salva-se, apesar de tudo, o humanismo do seu ofício poético, porque é ele mesmo um factor de construção antropogenética e nunca mero instrumento subsidiário de generosos serviços à causa da humanidade.

E, não obstante tudo o que acabei de dizer, nem por isso é menor o embaraço do sujeito em ser um «*paradoxo vivo*» (Ferreira, 1983b: 109), como aparece na ‘epígrafe’ do poema XXXVI, de *Cinzas*, que recupero das primeiras páginas deste capítulo:

(O Carlos de Oliveira chamou-me «*paradoxo vivo*».)

Verdade: onde estás?

No que penso, ou no que digo por desarrumo?

— Duas pinças da mesma tenaz

fincadas em fumo. (*idem. ibidem*)

Leio a metáfora da tenaz enquanto figuração da própria ironia e de uma retórica da descontinuidade, da diferença e da temporalidade, nos termos em que Paul De Man (1999: 228-243) descreve esse tropo. Sem jamais alcançar totalidade alguma, o hiato que, no poeta, separa o dizer do pensar indicia não apenas o inacabamento inexorável do auto-retrato, como defendi no início do capítulo, mas o acto mesmo da ironia que preside à composição do auto-retrato. Também aqui parece ter lugar o processo cognitivo, retórico e linguístico que De Man associa à ironia:

A ironia divide o fluxo da experiência temporal num passado que é pura mistificação e num futuro que permanece para sempre assediado pela impossibilidade de uma queda no inautêntico. [...]. Dissolve-se na espiral afunilada de um signo linguístico cada vez mais afastado do seu significado, e não pode evadir-se de tal espiral. (1999: 243)

De Man qualifica o modo irónico como inerente a uma consciência infeliz (*idem*: 244): eu prefiro aplicar o termo melancólico ao universo literário de José Gomes Ferreira, pois ele vive em desajuste com a palavra e com o mundo, o que, sem dúvida, constitui uma experiência dolorosa e desafiante de recuo marginal. Nele vejo o sentido da impotência e a defesa humanista do ofício poético, que é factor de construção humana, a começar pelo próprio poeta. Nessa conformidade, é igualmente imprecisa a designação de «funambulismo trágico» com que Eduardo Lourenço (1983b: 60) descreve José Gomes Ferreira, ao lado do dramatismo sombrio de Carlos de Oliveira. Para o poeta militante, a linguagem é a matéria precária de que se fazem a sua voz e o seu rosto informe. Mas, perante a efemeridade do traço, o auto-retrato do poeta tem energia expansiva, mesmo se, como é o caso, ele não multiplica mais do que sombras e máscaras, duplos e monstros. Claro que, uma vez ou outra, um termo da família de trágico pode ser usado, a acompanhar um acesso mais evidente de *pathos*⁵⁶. No entanto, isso é quase sempre compensado, de seguida, pelo abrandamento irónico. Na sua contradição, não entendo esse gesto como inabalavelmente trágico ou infeliz, mas melancólico e céptico, o que, de todo, não é a mesma coisa.

Em «A Sombra» de *O Mundo dos Outros* — cujo título ecoa plausivelmente a novela de Sá-Carneiro «A grande sombra», de *Céu em Fogo* (1999: 9-76) —, o desconcerto do mundo e a dor colectiva suscitam da parte do sujeito a exibição de um egoísmo fleumático e narcisista. O epílogo do texto põe a nu a sua autocomplacência por meio de um duplo que ganha vida, entra em diálogo e compõe uma verdadeira cena circense. Daqui não resulta nenhuma solução tranquila para um *eu* supostamente vocacionado para a solidariedade:

De repente, a minha sombra no chão levou um dedo à boca e impôs-me silêncio:

—Psiu! Caludinha! Se queres lamentar-te, vai para casa e fecha-te num quarto às escuras para não maçares os outros. Mas caludinha, ouviste?

⁵⁶ Penso no poema XXXIX de *Cinzas*, cujo epílogo chamei para epígrafe deste capítulo 3: «(E é esta a minha tragédia!/Ser muitos e andar a fingir apenas um destino.)» (Ferreira, 1983b: 110)

E como ainda lhe parecesse ver nos meus olhos atónitos um lampejo de desobediência, a Sombra não esteve com meias medidas: ergueu-se e esbofeteou-me.

E depois, tranquilamente, voltou a deitar-se ao sol no chão, a olhar o céu azul... (Ferreira, 1990b: 69)

O tom cómico das personagens em cena apenas atenua a ameaça esquizóide da sombra que, no fim de contas, torna acompanhada a solidão do *eu*, incessantemente desdobrado na cena da escrita⁵⁷.

Muitas vezes, a mortalidade (impotência) da poesia fica a nu com a revelação da incómoda máscara do poeta ensimesmado, com lágrimas no rosto pelas dores do mundo. A segunda citação, extraída de *Cinzas*, com que abri, em epígrafe, este capítulo 3 é disso reveladora:

Eu, o poeta militante,
que por ódio à dor que se mascara
desci do meu mirante
e vim para a rua de lágrimas na cara. (Ferreira, 1983b: 103)

Porém, quando se infiltra no auto-retrato a distorção caricatural e histriónica, o sujeito vê reiteradas a força da sua diferença e a justeza das suas escolhas. Em *Imitação dos Dias*, por exemplo, um jantar com amigos noruegueses revela-lhe os traços grotescos/monstruosos da sua imagem de poeta empenhado mas que, por efeito de contraste, confirma a imperiosa necessidade de não passar impunemente pelo mundo: «Eles com a serenidade de quem nunca pensou na salvação do mundo. Eu, aos uivos de gargalhadas nervosas, com manifestos-por-escrever-ao-povo nos olhos.» (Ferreira, 1970: 77). Eis, em suma, o lugar do ironista militante que inscreve, na sua própria imagem, não exactamente o bloqueio da aporia mas a energia contraditória da temporalidade. Da história, no fim de contas.

⁵⁷ Tanto em *A Memória das Palavras* (Ferreira, 1979: 128) como em *Dias Comuns-III* encontro uma variante para o duplo do *eu*-escritor; trata-se de um interlocutor que acompanha o directo simulado da escrita e antecipa o destinatário que dá vida e sentido(s) ao texto, o leitor: «Vá, fantasma que estás a ler o que escrevo: ri à vontade, ri.» (Ferreira, 1999: 56).

3.4.

O (auto-)retrato

com artistas *armados de nuvens*

Formas de representatividade do auto-retrato

No subponto anterior, tentei analisar em pormenor as cambiantes do auto-retrato de um

Eu, ser simultâneo
a andar cá por fora no sonho dum crânio
(Um sonho que ignora
o seu subterrâneo.),

como a si se chama o sujeito de *Diário dos Dias Cruéis* (Ferreira, 1983a: 165): isto é, está virado para dentro e para os fragmentos da sua imagem ao espelho e, ao mesmo tempo, é estimulado e atormentado pela responsabilidade social, num mundo à beira da II Guerra Mundial. Conforme já realçou Paula Morão (2002c: 193-208), em Gomes Ferreira, a experimentação multiplicadora de si traduz-se não somente na feitura do auto-retrato e na invenção de duplos e *alter-egos* mas também na composição do nome próprio. Qualquer um destes três processos de trabalho põe a tónica na possibilidade de expandir a presença da figura de autor que, para si mesma, reivindica uma força de representatividade. Dela me ocuparei de imediato, começando pelas formas de autonegação.

Quando, no capítulo IV de *A Memória das Palavras*, se contam as circunstâncias da publicação do livro de estreia, *Lírios do Monte* (1918), surge logo o problema do nome literário do poeta, embora ele já tivesse, à data, um antecedente no nome infantil com que assinara um romance inacabado: «eu, o pequenino José Ferreira, já autor de *O Miserável*» (Ferreira, 1979: 30). Em 1918, justificam-se a redobrar o empenho na invenção do nome e a consciência dos seus efeitos públicos:

Depois de combinações várias, Branco Ferreira, Cosme Ferreira, Cosme Branco, Ferreira Branco, Ferreira Cosme, etc., decidi-me por Gomes Ferreira, os apelidos materno e paterno. (Ah! Se fosse hoje, como eu prolongaria esse *puzzle* de trocas e baldrocas!) (*idem*. 52)

O nome é objecto de montagem, um «*puzzle* de trocas e baldrocas» potencialmente infinito porque indutor de auto-imagens duplicadas, de novos possíveis para o sujeito que com ele se identifica. Nada de estranho tem esta orientação: a linguagem apresenta, por si, um efeito tautológico e vertiginoso que, apesar das suas limitações, dá forma (biografia e/ou retrato) aos sujeitos. Nas palavras de Pierre Jourde e Paolo Tortonese, em *Visages du Double*: «Nommer, c'est à la fois faire surgir un être et l'arracher à lui-même, l'ouvrir à la multiplicité des sens et des figures.» (1996 : 181).

Esse será um tópico crucial de *Imitação dos Dias* (1966) e *Calçada do Sol* (1983). Nestas obras não se confessa apenas o uso do pseudónimo e de iniciais para assinar artigos de jornal (como se declara em *A Memória das Palavras*, Ferreira, 1979: 133), mas abrem-se bolsas ficcionais que reinventam o nome próprio do autor. O Pherreyra, em *Imitação dos Dias*, é já um esboço de duplo autoral (Ferreira, 1970: 32, 43, 114, 148 e 188). Quanto ao *eu* de *Calçada do Sol*, ele assume a hipótese de chamar-se Leandro (Ferreira, 1983c: 11), ao mesmo tempo que a narrativa fragmentária vai introduzindo autobiografemas — sobretudo referentes ao pai e ao ambiente exaltado da I República —, idênticos aos que surgem noutras obras cujo protagonista se chama José Gomes Ferreira⁵⁸. Por último, a interpelação a si mesmo como «Zé Gomes», em *A Memória das Palavras* ou na série *Dias Comuns*, introduz a variante familiar e íntima do nome. Como risonhamente afirma em *Dias Comuns-IV*, a consagração pública da sua carreira confirma-se porque o povo passou a tratá-lo por *tu* e adoptou o nome «Zé Gomes». E assim vê narcisicamente expandida a sua *persona* de escritor: «Pouco a pouco vou-me tornando *Zé Gomes* para além do círculo familiar e dos amigos. O *Zé Gomes* alastra.» (Ferreira, 2004: 189; itálico do texto).

⁵⁸ De referir que, na secção «Liceu» de *Calçada do Sol*, Leandro é um dos nomes possíveis do sujeito e uma entidade com quem o *eu* entra em diálogo, objectivando-se ainda mais o seu perfil de personagem inventada: «Entretanto, juntamente com o Leandro, que continuava a respirar na Calçada do Sol, matriculei-me no quarto ano do Liceu [...]» (Ferreira, 1983c: 41).

No universo de José Gomes Ferreira, a expansão do nome implica o recurso a tropos de alteração de limite que, por substituição, amplificam o alcance da figura de autor e exprimem o seu carácter compósito e contraditório. Assim entendo o uso recorrente da perífrase: a mais notória de todas está no sintagma nominal «Aventura Poética» (1979: 11) que, no *incipit* de *A Memória das Palavras*, engrandece a vida do poeta-aprendiz e associa-a, por efeito paródico, aos romances de cavalaria e às façanhas dos seus heróis. Todavia, o *eu*-autor nunca cai na ilusão do poder da poesia; tê-la-á sempre como sua congénere (seu duplo) na condição de ser mortal: numa entrevista à *Seara Nova* não se esquecerá de acentuar que a sua poesia tem apenas «uma débil espada impura de papel e tinta» (Ferreira, 1971a: 12).

Em sentido idêntico vai a antonomásia que, logo nos títulos dos livros, multiplica as fórmulas de nomear o autor. A mais relevante delas é o *Poeta Militante* que dá à *persona* autoral o papel de congregar o conjunto poético a que passou a dar título em 1977-78. Tal foi o poder de atracção da antonomásia que ela acabou também sendo adoptada por críticos e leitores de José Gomes Ferreira⁵⁹. Afinal de contas, a figuração e a nomeação de um autor são constructos determinados por convenções literárias e discursivas e por circuitos literários pragmática e historicamente marcados. Sendo produtos textuais, participam elas também na comunicação literária e na soma múltipla e até contraditória de sentidos que uma obra pode suscitar.

Na primeira nota de *Poeta Militante-I* (Ferreira, 1983a: 9)⁶⁰, que mais parece um verbete de dicionário, amplificando o sintagma «POETA MILITANTE» (Ferreira, 1983a: 9), marca-se, como em nenhum outro lugar, a ligação do nome próprio à vontade de a figura autoral representar os seus pares, os seus contemporâneos de século e até a condição humana. A

⁵⁹ Dou como exemplo a entrevista conduzida por Baptista-Bastos, para o *Diário Popular*, em 1978. As perguntas finais do jornalista absorvem duas estratégias de auto-identificação compostas por José Gomes Ferreira em toda a sua obra: a projecção pública do nome familiar de autor e a imagem do poeta andante, enfunado pelo sonho e pela distracção sonâmbula: «Olhe lá, ó Zé Gomes, porque é que você é tão parcimonioso a falar de amor, nos seus livros; porquê?» e «E que tal, vamos dar pontapés na lua?» (Ferreira, 1978b: VII).

⁶⁰ Esta nota reproduz, com pequenas alterações, um texto apenso a uma entrevista de José Gomes Ferreira à *Vida Mundial* (Ferreira, 1973: 15).

abrir, as maiúsculas preservam ainda o rasto da deslocação de leitura, da capa do livro para o corpo poético propriamente dito. Em pleno peritexto, para voltar a utilizar o conceito de Genette (1987: 10), a antonomásia seguida do verbo copulativo («POETA MILITANTE é...») introduz o subtítulo da obra (*Viagem do Século Vinte em Mim*) e, a seguir, um auto-retrato que sintetiza os passos da análise que tenho vindo a desenvolver ao longo deste capítulo. Passo a citá-lo na íntegra:

POETA MILITANTE é a viagem do século vinte em mim. Ou melhor: o testemunho poético — a princípio involuntário — da aventura da sombra de um anti-herói que[,] perdido nos meandros dos caminhos exíguos do tempo, atravessou em bicos dos pés os segundos, os minutos, as horas, as semanas, os anos de quase todo um século, mais preocupado com as coisas vulgares do quotidiano nos cafés, nas ruas, nas praias, no campo, do que com os acontecimentos merecedores no futuro de longos tratados de estudo volumosos que me inspiraram muitas vezes apenas poema e meio.

De quando em quando, grito. Grito muito. Berro. Apaixono-me. Calo-me. (Que outro protesto poderia fazer senão com o silêncio, quando rebentou a primeira infame bomba atômica?) Amo. Odeio, torço pescoços de fantasmas. E sobretudo denuncio. E espanto-me. Do que afinal sempre espantou os poetas dos séculos de sempre. De haver injustiças e estrelas.

Enfim, quando os homens pisaram a lua, dormi profundamente toda a noite como um anjo sem insónias. (Ferreira, 1983a: 9)

A antonomásia alarga o alcance do nome e dá lugar a um extenso auto-retrato que é também uma arte poética. Não lhe falta força vital, porque alude à «aventura da sombra de um anti-herói» (*idem: ibidem*). Parente próximo do anti-herói pícaro, este sujeito deambula não pelo espaço mas pelo tempo, viaja no seu século e cumpre o que o seu interlocutor de café, evocado em *Relatório de Sombras* (Ferreira, 1980a: 35-36), lhe sugere enfaticamente: converter as fraquezas em forças e, pela exibição tensa do discurso, passar por herói valente.

Há que ressaltar, entretanto, a condição exemplar e representativa do *eu*-poeta. É que este auto-retrato transcende as coordenadas espaço-temporais do indivíduo, tornando-o a sinédoque do seu século e dos «poetas dos séculos de sempre» (*idem: ibidem*). Por via deste tropo,

o sujeito passa a representar a humanidade na história, a partir de uma poética do quotidiano e do humanismo. Numa escala ampliada, o retrato singular do poeta ganha contornos trans-humanos e trans-históricos que asseguram gradativamente a superação individual até à escala cósmica: «E espanto-me. Do que afinal sempre espantou os poetas de séculos de sempre. De haver injustiças e estrelas.» (*idem. ibidem*).

Acresce ainda o nexos entre a já referida heroicidade problemática e a sensibilidade perante os esplendores e as iniquidades do mundo. Seguindo uma orientação mais complexa do que o choque entre a face social e a face contemplativa, trabalha-se aqui um retrato que conjuga o heroísmo para dentro e o sonambulismo vagabundo pela cidade dos homens, com evidente repercussão no conceito de poesia. Por isso, o poeta quer extrair e alargar a matéria cantável, «preocupado com as coisas vulgares do quotidiano nos cafés, nas ruas, nas praias, no campo» (*idem. ibidem*) mais do que com os grandes feitos e factos da vida colectiva.

Os dois últimos parágrafos da nota preambular aprofundam a contradição dessa heroicidade solitária, tensamente vivida no íntimo. Temos, de um lado, a reacção epidérmica ao mundo, traduzida na sintaxe sincopada e paratáctica e no campo semântico passional e extremado: «Grito muito. Berro. Apaixono-me. Calo-me. [...] Amo. Odeio, torço pescoços de fantasmas. E sobretudo denuncio. E espanto-me.», *idem. ibidem*). Do outro, a denúncia (penalizadora, ou talvez não,) da inconsistência da poesia e a assunção de um alheamento cheio de remorsos face ao mundo desolado dos outros. A verdade é que a exibição das fragilidades próprias constitui, em não poucas ocasiões, a forma de afirmar pela negativa e de salvar, por efeito de preterição, a face mais exaltante do *eu*-autor. Essa é, repito, a intranquila vertigem da ironia. Assim interpreto o efeito deceptivo de «Odeio, torço pescoços de fantasmas» (*idem. ibidem*) e a euforia contida que descreve a margem donde o *eu* observa o mundo, antecipando os avanços deste último, graças à capacidade de re-invenção da poesia: «Enfim, quando os homens pisaram a lua, dormi profundamente toda a noite como um anjo sem insónias.» (*idem. ibidem*).

São inúmeros os exemplos em que o poeta insiste em tomar-se como sinédoque do século, o que reforça a funda inscrição histórica da sua escrita. O subtítulo de *Calçada do Sol* exhibe, pela hipálage, o livro-corpo humano de palavras (*Diário Desgrenhado*). Convoca até um emblema romântico, inerente à genialidade do artista. A hipálage liga-se também ao anonimato colectivizado do sujeito (*um Homem Qualquer Nascido no Princípio do Século XX*), apresentado em terceira pessoa. Nesse sentido, o subtítulo em questão aproxima-se do *eu* como testemunha/representante do século e como corpo por onde o tempo viaja: assim o mostra *Viagem do Século Vinte em Mim*, o subtítulo de *Poeta Militante*. Além disso, o subtítulo de *Calçada do Sol* anuncia tanto a indefinição do tempo e do espaço como a ficcionalidade do nome e da pessoa verbal do *eu-ele*-Leandro, revelados logo no *incipit* e na nota (em itálico) que o introduz, com flagrante marca cenográfica:

*Numa cidade qualquer, talvez em Lisboa, no dia tantos de tal de mil
novecentos não se sabe quantos.*

Nasci em qualquer parte do mundo no princípio do século XX. Puseram-me um nome diferente em todas as línguas que aprendi com facilidade na primeira infância. Em português sup[o]nhamos que me chamaram Leandro. (Ferreira, 1983c: 11)

Vale sublinhar que esta autodefinição aponta para uma condição universalista e multilinguística que configura o «Homem Qualquer» como o homem, concretizado depois nos seus inúmeros rostos; é uma espécie de primeiro homem que é todos e ninguém, rosto difuso de todos os homens, que configura (de novo) o herói, mesmo se os outros o desconheçam como tal. Lembro, a este propósito, que não poucos poemas de José Gomes Ferreira simulam ser ditos por uma voz grandiloquente em que «sangra o desespero do mundo», como diz em *Heróicas*, livro escrito em 1936-1938 e publicado em *Poesia-I*, 1948 (Ferreira, 1983a: 77): nessa mesma obra, assumem-se as falas anónimas dos derrotados na Guerra Civil Espanhola, indicadas cenicamente pelas ‘epígrafes’ de vários poemas. Nesta vontade de ser outros para

parecer maior, não posso deixar de reconhecer o modelo do poeta romântico com o qual estabelece uma relação nada pacífica de adesão e recusa, patente no epílogo do poema III de *Pessoais* (escrito em 1939-1940 e publicado em *Poesia-II*, 1950):

Eu nasci para cumprir outro destino mais novo.

Ser homem apenas sem sangue excepcional

/.../

para que todos possam ver na minh'alma

a dor comum finalmente revelada.

/.../

Não, poeta romântico.

Como queres que compreenda a tua dor de incompreendido

se só entendo os homens

quando choram lágrimas de terra?

(E nem me entendo a mim?) (Ferreira, 1983a: 182-183)

O parênteses e a interrogação finais repõem a perplexidade sobre si mesmo e impugnam a possibilidade de ser apenas o poeta das coisas banais e das dores colectivas e comuns. É por meio deste efeito de palinódia que o sujeito contradiz (e, ao mesmo tempo, não renega) a sua entranhada ascendência romântica⁶¹.

Em contraste, existe um traço de banalidade no que concerne o nome do autor, tanto no nome próprio como nos apelidos de família. Segundo a evocação feita em *A Memória das Palavras* (Ferreira, 1979: 52-53), a sua estreia em livro, em 1918, confrontou-o logo com a condição de homem destinado a ser comum pelo nome de família, a ponto de ser confundido com um poeta e jornalista já consagrado, Augusto Ferreira-Gomes. Além disso, chamar-se José (ou Zé, na versão familiar adoptada pelos seus leitores) significa usar um nome que dificilmente

⁶¹ De acordo com a teoria da poesia exposta por Harold Bloom, em *A Angústia da Influência* (1991), o sujeito deste poema está em plena *anthesis*, ou seja, em busca da purga solipsista e do respectivo estado de solidão face ao poeta modelar. Com todas as contradições inerentes ao processo, visíveis no parênteses final do poema III de *Pessoais*, o poeta enfrenta aqui o «combate propriamente dito, a luta de morte com os mortos» (Bloom, 1991: 139), ou seja, com o protótipo do poeta romântico.

cumprir a função linguística de designar, individuar e inscrever alguém no mundo, acabando por transformar-se num factor acrescido de diluição do único e de trivialidade.

Não deixa de ser interessante verificar que se afirma este tópico da auto-nomeação num discurso que, em contínuo, reivindica ser representativo, facto que se prende com a definição de classe social do artista. Na verdade, é essa uma categoria nuclear do seu perfil, por exclusão quase absoluta das questões sexual e, até mesmo, sentimental, que são filtradas ou quase expurgadas do seu discurso⁶². A classe social adquire pertinência não tanto para sustentar a escrita demonstrativa e analítica das relações sociais, que ocupou o romance neo-realista, mas para reconhecer as linhas de divisão (social e económica) que separam violentamente os homens e em relação às quais o *eu* se situa, não sem perplexidade. No fundo, a pertinência dessa categoria de identidade social é utilizada de acordo com o foco subjectivo e com o auto-retrato dele resultante. Em todo o caso, a definição classista não deixa de ser testada nos seus limites, nem invalida a temática existencial do sujeito que Mário Dionísio caracteriza assim, com agudeza, no prefácio de *Poeta Militante-I*: «[...] o rosto mutilado dum homem preso nas algemas que ele próprio forja e que resiste, delas tentando libertar-se. Que o poeta ajuda a resistir e a libertar-se, sendo ele próprio esse rosto, as algemas e a ânsia de liberdade.» (1983: XXI).

Ao recuperar assiduamente os temas da infância e da aprendizagem, o poeta-autobiógrafo não se exime ao sofrimento alheio a que adere solidariamente mas de que se sabe distanciado. Em *Calçada do Sol*, o protagonista vive num bairro operário: aí descobre a condição pequeno-burguesa do *eu*-chamado-Leandro e aprende, sob a orientação modelar do pai, «a gramática das lágrimas viris» (Ferreira, 1983c: 36), que o mesmo é dizer, a rejeição do mal, o

⁶² Regresso à entrevista de Baptista-Bastos, de 1978, em que o entrevistador se refere a parcimónia de José Gomes Ferreira quanto à temática amorosa. O poeta esquivava-se e nem a sua habilidade humorística desmente o incómodo: «Em todos os meus livros falo de Amor, meu caro amigo. Não falo mesmo de outra coisa. Mas, por Afrodite!, espero que não queira que eu perca tempo a lembrar-me de mulheres de que já me esqueci das feições...» (Ferreira, 1978b: VII).

sentido da responsabilidade e da generosidade solidárias⁶³. Em inúmeras circunstâncias, a referência ao pai, Alexandre Ferreira⁶⁴, permite evocar a face mais fraterna da pequena burguesia urbana, livre-pensadora, meio jacobina e fascinada por Victor Hugo: em *A Memória das Palavras*, fala daqueles «senhores de colarinhos engomados e chapéus de coco» (Ferreira, 1979: 15) que inundaram as ruas da cidade com os discursos inflamados e as bandeiras verde-vermelha da «I República Democrática» (*idem*: 36), designação que, por extenso, tem implícito o contraste com os opressivos anos salazaristas. Nessa medida, o pai-herói é o «mestre de virtudes republicanas», referido na dedicatória de *Poesia-I* (Ferreira, 1962: 3), mantida em *Poeta Militante-I* (Ferreira, 1983a: 11), adquirindo também ele uma dimensão representativa (de classe) e modelar para o sujeito.

É, contudo, numa crónica de *O Irreal Quotidiano* (1971) que a autodefinição de classe vai mais longe, sujeita como fica ao crivo do ironista que a si mesmo se põe em causa nos seus comportamentos e simpatias ideológicas. Cito, para a analisar, a abertura da crónica «Que sabemos nós dos outros?»⁶⁵:

«Que sei eu do povo?» — interroguei-me esta manhã, quando às oito horas (às vezes levanto-me cedo) me pus a espreitar da janela os proletários que se dirigiam para as fábricas do meu bairro. Aliás, desde sempre que esta pergunta obsessiva me persegue, avivada ultimamente pela releitura dos *Avieiros*, na

⁶³ Veja-se o seguinte passo de *Calçada do Sol*: «Apesar de gostar muito dos dois irmãos, Mía e Tónio, nunca se esquecia de que morava no rés-do-chão da Calçada e aos domingos saía com os pais de colarinho penosamente engomado pela mãe, uma senhora de chapéu com flores, enquanto o pai dos amigos não passava de um simples pedreiro. E a mãe usava xaile e lenço.» (Ferreira, 1983c: 15-16).

⁶⁴ Alexandre Ferreira (1877-1950) foi maçom e republicano destacado (da ala mais à esquerda), durante a I República. Filiado no Partido Republicano Português, em 1914, foi eleito para a Câmara Municipal de Lisboa, em 1916, tornando-se seu vereador, em 1922, e exercendo actividades no domínio social e cultural até 28 de Maio de 1926. Em 1925, foi eleito deputado. Durante vários anos, foi gerente comercial: daí a sua ligação aos Inválidos do Comércio, que fundou, em 1929, e a que presidiu até 1950. Destacou-se, igualmente, como fundador da Universidade Livre, em 1911, e na organização das colónias de férias para crianças pobres, na Cruz Quebrada e na Quinta da Paia, em Lisboa. No âmbito das comemorações do centenário do nascimento de José Gomes Ferreira, em 2000, a Biblioteca-Museu República e Resistência, da Câmara Municipal de Lisboa, organizou a exposição e respectivo catálogo sobre as duas figuras, *José Gomes Ferreira-Alexandre Ferreira. A Revolução é um Sonho*, com coordenação de João Mário Mascarenhas e Manuela Rêgo.

⁶⁵ A análise que a seguir exporei corresponde, em grande medida, à reescrita de uma comunicação intitulada «‘Que sei eu do povo?’, uma entre outras interrogações incómodas de José Gomes Ferreira», apresentada no 8º. Encontro de Estudos Portugueses ALEP, na Universidade de Aveiro (Carmo, 2002a: 93-100).

admirável versão que Redol me enviou meses antes de morrer. (Ferreira, 1971b: 221)

No momento em que é apresentada na forma de autocitação, a dúvida íntima «‘Que sei eu do povo?’» conduz-nos à cena de alguém em pose descontraída, no seu acordar matinal e com os gestos banais dessa hora que só «às vezes» (*idem: ibidem*) comunga com a generalidade dos cidadãos. A interrogação citada assinala a fronteira que «desde sempre» sentiu em relação aos que lhe merecem simpatia («os proletários que se dirigiam para as fábricas do [s]eu bairro») mas que vê como diferentes de si, desde logo pela sujeição à rotina estrita do trabalho.

Coincidência ou talvez não, a dúvida é suscitada por um livro de Alves Redol, pioneiro do neo-realismo que procurou no povo trabalhador um capital de esperança transformadora. Numa contestação semelhante à que faz em *A Memória das Palavras* contra o idealismo à José Malhoa, Júlio Dinis ou Guerra Junqueiro — inventores de um «povo teórico» (Ferreira, 1979: 70; vd. *idem*: 24 e 68-70) —, o cronista de *O Irreal Quotidiano* reconhece o povo pela noção de trabalho: no caso em estudo, o termo «proletários» (1971b: 221) identifica-o com o dicionário marxista, ainda que, umas linhas à frente, ele se distancie ironicamente dos *clichés* da literatura comprometida, com a expressão parodiada «pobres escravas do suor diário» (*idem: ibidem*).

O ponto nevrálgico da crónica depende do olhar do sujeito à janela, que não é apenas uma mera demarcação física da rua, antes metaforiza a fronteira de classe que não inviabiliza mas dificulta a identificação do escritor com os operários fabris⁶⁶. Assim, quando, a certa altura, os contempla numa pausa momentânea, o *eu* depara-se com as raparigas vestindo roupas de segunda categoria, a tentarem parecer burguesas, e com o «‘toque’ afadistado» (*idem*: 222) de rapazes de pente de plástico no bolso das calças. O retrato grotesco dos operários («o seu ar inautêntico de pelitrapos caricaturais», *idem*: 221) evolui até uma desumanização

⁶⁶ Assinale-se que o operariado fabril, aqui representado, povoou escassamente o romance neo-realista, quase sempre centrado em ambientes rurais e na personagem do trabalhador rural. A essa figura emblemática, a ficção dos neo-realistas somou, não raro, os conflitos de consciência por parte da média ou grande burguesia rural e da pequena burguesia urbana (Silvestre, 1996: 663).

deceptiva, reduzidos a objectos descartáveis e degradados: as mulheres surgem «mascaradas com restos de guarda-roupas espalhados, por naufrágio, nas praias dos detritos» (*idem: ibidem*). Mostra-se, deste modo, inultrapassável o fosso que separa a lucidez e o gosto do observador burguês em relação àqueles seres ridículos que ignoram o requinte do vestuário e o valor emancipatório do seu trabalho.

Em causa estão as contradições interiores de quem está no lugar irremediavelmente solitário de ser solidário, debatendo-se com a agravante do seu «sonambulismo andante» (*idem: 19*) e melancólico que desvela segredos e «prodígios de absurdo poético» (*idem: 23*) na realidade mecânica da cidade. Despojado de pormenores sobre a paisagem urbana, «Que sabemos nós dos outros?» desenvolve, sobretudo, o auto-retrato do poeta: não o retrato físico, mas o do posicionamento ideológico e o da definição de classe, factores que, como veremos, não são pacíficos de articular entre si. Por isso se interroga:

«Mas que sei eu do povo?» — repito. — Não estarei a ser injusto com estas críticas moldadas ao gosto da minha classe social? Que percebo eu dessa gente senão o que deduzo, com leviandade e lógica exterior, das conversas superficiais, surpreendidas aqui e ali, de raspão? (*idem: 222-223*)

O clamor do protesto e o alinhamento afectivo com a classe trabalhadora são seriamente contrariados pela distância que separa o *eu* desse *outro*-classe. Por isso não é difícil identificar, na sua voz desassossegada, a amplificação declarada do sujeito neo-realista que se revelou dividido entre o halo militante, o desânimo de viver tempos de opressão e o remorso de não poder entoar o canto épico, de harmonia com o destino colectivo do povo (Lourenço, 1983b: 58). A grande diferença da personagem autoral de Gomes Ferreira é que ela fala na primeira pessoa e pensa abertamente o seu lugar no vaivém irónico entre o privado e o colectivo. Daí também que estes operários, contemplados em descanso, não sejam heróis positivos e épicos da luta social, nem tão-pouco o povo pícaro e arisco aos poderosos que tanto fascinou Carlos de Oliveira e José Gomes Ferreira na leitura que apresentaram de Aquilino

Ribeiro ou na selecção que ambos fizeram, a duas mãos, para *Contos Tradicionais Portugueses* (1958)⁶⁷.

Tal como sugere Carlos de Oliveira, em «O que é o povo?» (1979e: 177-180) — datado de 1970 e praticamente contemporâneo da edição de *O Irreal Quotidiano* (1971) —, a identificação lúcida do escritor com a massa trabalhadora não surge com os neo-realistas mas remonta a Cesário Verde. Assistem a Carlos de Oliveira razões seguras para escolher este poeta e não o idealismo humanitarista de Guerra Junqueiro ou o apostolado da revolução, reivindicado pelo jovem Antero. A verdade é que o poeta de «O sentimento de um ocidental» descobriu no povo a alteridade a que não se pode colar, pelo desnível de consciência social e existencial entre ambos. Só assim se compreendem, em «Cristalizações» (poema citado por Oliveira, 1979e: 179-180), a amargura daquele que contempla as costas vergadas dos calceteiros, animalizados pela exploração, e em «Num bairro moderno», o enleio do *eu*-poeta «sem desprezo» (Verde, 1992: 118) pela jovem hortaliçeira⁶⁸.

Por sinal, num texto evocativo de Alves Redol, integrado em *Revolução Necessária*, José Gomes Ferreira escolhe exactamente a mesma passagem de «Cristalizações» para falar dos artistas «não-demagogos» (Ferreira, 1975b: 111): aqueles que amam o povo sem lhe falarem de «tribunas comicieiras com palavras de foguetes de artifício» (*idem. ibidem*) nem o tomarem pela

⁶⁷ Sem propósito científico, embora conhecedor dos folcloristas e filólogos portugueses, o longo prefácio que José Gomes Ferreira (1980b: 117-162) escreveu para *Contos Tradicionais Portugueses* analisa e classifica a herança, em vias de extinção, do conto tradicional. O conto é entendido como projecção do povo rural, no seu pensar mais instintivo e genuíno. Também Carlos de Oliveira nos deixou os seus apontamentos sobre essa colectânea, em «O tesoiro ao sol», inserido em *O Aprendiz de Feiticeiro* (Oliveira, 1979d: 97-126). A encerrar o texto, Oliveira revela o porquê de trazer a lume aquele cancioneiro «[i]mareado, sem ferrugem como oiro de lei» (*idem.* 126). Tal como Kafka, Bartok, Aragon, Picasso, Machado, Afonso Duarte, Oliveira precisa de ir à voz antiga do povo, «[...] tocar de vez em quando a terra para não sucumbir. Pois para criar também.» (*idem. ibidem*). Sobre Aquilino Ribeiro, ambos os escritores deixaram apreciações de veneração do mestre, mas é José Gomes Ferreira quem o faz mais extensamente: em *Imitação dos Dias* (Ferreira, 1970: 178-179) e no prefácio a *Um Escritor Confessa-se* (Ferreira, 1974b: 7-28), do próprio Aquilino.

⁶⁸ A título de exemplo, identifico Raul Brandão e M. Teixeira-Gomes na descendência dessa ironia de Cesário Verde. Falo, em concreto, do remorso brandoniano pela subgente miserável, pelo «enxurro vivo» de trabalhadores e marginais, pressentido pelo narrador de *Os Pobres* (Brandão, 1984: 56). Em tonalidade idêntica está «Balanço à vida», que abre *Memórias-III*, sublinhando a percepção de uma inversão iminente da ordem social a que já não pertence o *eu*, condoído e perplexo «espectador da agitação lá de baixo» (Brandão, 2000: 36). Em situação paralela, destaco ainda M. Teixeira-Gomes e o enlevo cínico do narrador de *Maria Adelaide* (1938) pelo corpo rescendente e pela alma simples de uma filha de pescadores.

imagem idealizada da velha ama ou do criado fiel, como o fizeram Almeida Garrett ou António Nobre, subentende-se. José Gomes Ferreira não concebe que o amor ao povo seja norma entre os artistas, mas acha-se no direito de, por causa desse sentimento, estimar e homenagear Redol (1911-1969), entretanto falecido e privado de assistir ao 25 de Abril. A razão invocada é a de que aquele escritor amou os camponeses, «não de cor, mas em convívio suado de intimidade de trabalho, de amargura e alegria nas feiras e nas tabernas» (*idem*: 112).

Regresso, agora, a «Que sabemos nós dos outros?», texto que problematiza de forma aguda e benignamente irónica a situação contraditória do artista socialmente empenhado. Faria, por isso, uma leitura simplista do texto se o interpretasse somente como declaração perplexa de um *eu*-escritor solitário ante a massa trabalhadora e se ignorasse as razões levantadas em torno do fazer poético e dos modos de ele se relacionar e implicar no mundo.

Embora a crónica oscile entre a elaboração reflexiva e pequenas narrativas com função ilustrativa (técnica frequente em José Gomes Ferreira a que voltarei adiante), ela evolui tematicamente num tríptico que apura e multiplica os espelhos onde o enunciador se revê e se constrói como personagem. Primeiro, surgem a contemplação, à janela, dos operários e os problemas levantados pelo saber (do observador) que a sustenta (Ferreira, 1971b: 221-222). Depois, num momento intermédio, o *eu* expõe a incomunicação entre a arte erudita e o povo, seu destinatário ideal. Para tanto, recupera uma história passada consigo que envolve duas figuras tipificadas: ele próprio, homem culto, e uma camponesa alentejana que, ao ser confrontada com um concerto de Mozart, apenas consegue ouvir o barulho duma torneira a pingar (*idem*: 222-224). A camponesa assume, nesse momento, a «voz melancólica de quem descobria de repente que lhe estava vedada não sei que porta misteriosa para um sonho de cristal [...], a medo, como que cheia de pena de si mesma» (*idem*: 224). Do lado de lá do espelho, na voz «paradigmática» (*idem*: 223) da camponesa, a mágoa dela é simétrica à do poeta, amante de música e de literatura, que mói as dores de quem não se contenta com as habituais idealizações do discurso *engagé*:

Magoado pela blasfémia (afinal tem de se aprender a gostar de Mozart!) não encontrei logo a reacção necessária para exprimir o desgosto que me secou. Limitei-me a resmungar de mim para mim, furioso: «Não me digam que têm razão os que consideram as Artes como produtos aristocráticos para aristocratas!» (*idem*: 224)

Em vez de defender um projecto de cultura proletária, que substituísse a cultura burguesa, ou de reivindicar a simplificação da mensagem a bem da acessibilidade junto de um público alargado, este segundo episódio, de fundo alegórico, mostra o quanto a arte é privilégio de «desocupados ou de incapazes de ofícios manuais» (*idem: ibidem*) e quão distante ela fica do povo, a não ser que lhe sejam facultados meios que lhe apurem o gosto. No substrato da narrativa perpassa um dos problemas que mais atingiu os neo-realistas: o isolamento social do artista (em geral de origem pequeno-burguesa), face ao povo trabalhador, objecto do seu desvelo ideológico. E tal só é possível a José Gomes Ferreira porque escolhe a escrita autobiográfica e compõe um auto-retrato irónico, que se quer representativo do poeta, em contraste com personagens operárias⁶⁹.

Comparando «Que sabemos nós dos outros?», de *O Irreal Quotidiano* (e claro a crónica sobre Redol, integrado em *Revolução Necessária*), com o texto congénere de Carlos de Oliveira, «O que é o povo?», de *O Aprendiz de Feiticeiro*, chegamos à conclusão de que José Gomes Ferreira não escamoteia o conflito íntimo do escritor em relação especular com os trabalhadores. Os dois títulos indiciam essa diferença: se a pergunta de Gomes Ferreira abre a

⁶⁹ Tal contradição é assumida em testemunhos de balanço do neo-realismo, por Carlos de Oliveira (1981: 8), Joaquim Namorado (1982: 22-23) e Mário Dionísio (1982: 21). Quando este último descreve o grupo neo-realista de Lisboa, acentua o nó górdio que determinou, em surdina, o debate interno e as obras mais relevantes do neo-realismo: «Era um grupo constituído por jovens da pequena-burguesia, facto para que sempre chamei a atenção. Aderimos à luta de outra classe, mas era uma adesão de tipo sentimental, intelectual, que não impedia que mantivéssemos as limitações da classe a que pertencíamos. E a nossa arte não podia desprender-se totalmente delas — eu pensava muito no que Wurmser dizia, que nunca haveria literatura proletária, porque quando os proletários p[u]dessem fazer literatura, o proletariado já teria desaparecido como classe.» (*idem*: 21). Mesmo se não problematizado, esse é também o dilema implícito à dedicatória que Redol escreve em *Fanga*: «Para vocês, fangueiros dos campos da Golegã, escrevi este livro. Que algum dia o possam ler e rectificar — porque o romance da vossa vida só vocês o saberão escrever.» (Redol, 1976b: 42).

possibilidade (controlada, é certo) de o *en*-artista-burguês-solidário se pôr em causa⁷⁰, a pergunta de Oliveira não dá margem para qualquer auto-ironia. Quando muito permite-lhe reconhecer que, «por força das circunstâncias nacionais» (Oliveira, 1979e: 178), o projecto neo-realista não retirou o lugar de primeiro plano às personagens camponesas (pícaras ou não) nem abandonou a orientação telúrica e ruralista, vinda do século XIX. Dito nas minhas palavras: mesmo se destituído de pulsão revolucionária, o camponês é ainda, para os neo-realistas, a raiz legitimadora da sua ideia de nação portuguesa. Continuam, portanto, a seguir o parâmetro romântico (de Garrett, por exemplo) na relação privilegiada com a cultura popular rústica, não apenas em termos literários mas também musicais ou etnográficos: lembrem-se as harmonizações sobre melodias tradicionais portuguesas de Fernando Lopes-Graça ou as compilações etnográficas de Alves Redol (*Cancioneiro do Ribatejo*, 1950, e *Romanceiro Geral do Povo Português*, 1964). Em última instância, o povo rural é a fonte onde estes artistas vão buscar a sua energia criadora e que só eles podem trazer para o seio da cultura erudita, pondo o «tesoiro ao sol», como diz Carlos de Oliveira (1979d: 97). Nesse intento, os neo-realistas perpetuam o pressuposto romântico da aura que envolve a excepcionalidade da obra de arte e do seu autor⁷¹.

Convém, agora, explicar melhor por que afirmei que a auto-ironia de José Gomes Ferreira é controlada. Faço-o porque o fio ágil da crónica em estudo se desvia habilmente dos dilemas de classe do escritor. Num terceiro e último momento, uma narrativa curta e anedótica é estrategicamente antecédida pela interrogação retórica que orienta o seu pensar inquieto rumo à solidão dos homens: «De facto, que sabemos nós deles, dos outros, de

⁷⁰ Não chega, evidentemente, à demarcação que Cesariny protagoniza, quando parodia os neo-realistas, em *Nicolau Cansado Escritor* (1944), por exemplo num verso-refrão de «Raio de luz»: «Burgueses somos todos nós/ó literatos.» (Cesariny, 1991: 57). Voltarei a este assunto no subponto 4.2.2.

⁷¹ Assim se compreende que estes autores tenham tido uma relação muito tensa com a cultura urbana e de massas. No prefácio aos *Contos Tradicionais Portugueses*, Gomes Ferreira acompanha a desconfiança de vários companheiros neo-realistas em relação à «gloriosa Idade do Plástico» (Ferreira, 1980b: 125), à Walt Disney, que transfere para o celulóide o legado dos irmãos Grimm, moldando-o ao gosto comercial e massificado. Nessa expressão industrializada, a arte é determinada pelas regras do consumo e não já pelo valor da produção e pela aura original do artista. Outro sinal dessa incomodidade com a arte de massas e com a música popular urbana, em particular, é a que leva Gomes Ferreira a depreciar sistematicamente o fado e o povo que o canta em «Casas de sofrer» (Ferreira, 1971b: 122-129), à imagem do que fez Lopes-Graça no artigo «O nosso fado, triste fado», incluído em *A Música Portuguesa e os Seus Problemas-II* (1989: 131-135).

toda a gente, dessas sombras que pairam em ilhas brumosas de poderios perdidos?» (Ferreira, 1971b: 225). Finalmente é harmonizada a pessoa verbal com a que vinha enunciada no título «Que sabemos nós dos outros?» (sublinhado meu). Mas o mais interessante é que a anedota que se segue não se reduz a ser a ilustração de um princípio previamente exposto e gera um efeito surpreendente.

O primeiro dado novo surge com a escolha do protagonista. Em vez do *eu*-poeta, a cena foca um menino burguês que acaba a palitar os dentes à mesa de uma família aristocrática, para grande incómodo dos presentes. Claro que o protagonismo do enunciador autodiegético diminuíra já um pouco no segundo episódio, ao ter partilhado com a camponesa a acção e a citação da voz em discurso directo. Agora, no entanto, o sujeito recua até à posição de contador-encenador de uma história e de uma personagem terceiras. Contudo, estas transformações formais não valem por si; elas acompanham a subtileza irónica do epílogo, em dessintonia da interrogação dolorosa que antecede o episódio e que reduz os humanos a espectros fechados e incomunicantes. A última frase do texto é sintomática da referida inflexão humoral: «E o miúdo, triunfante, pôs-se a palitar o sorriso.» (*idem*: 227). Detenho-me na expressão «palitar o sorriso»: a força da hipálage desencadeia o desvio do gesto aparentemente inconsequente de palitar os dentes para a inteligência emocionada e ambígua do sorriso, que lhes é fisicamente contíguo. Se formos à raiz daquela figura retórica, veremos como, neste caso, ela rompe sombras negras e atribui à personagem infantil o perfil risonho, quase eufórico e subversivo, da liberdade: nada que não conhecêssemos já de inúmeros auto-retratos do poeta-criança ou de retratos das crianças com quem o *eu* interage e dialoga, em cenas de inequívoca projecção alegórica.

É, pois, um dado adquirido que a adesão à causa dos que trabalham e a distância social que os separa do escritor tem sérias repercussões na forma como José Gomes Ferreira pensa a sua arte poética. Num fragmento de *Imitação dos Dias*, introduzido pela nota «1.º de Maio de nenhum calendário» (Ferreira, 1970: 42), questiona-se a condição do poeta-burguês como

«proletarizado involuntário» (*idem. ibidem*) que os amigos não levam a sério, quando resolve respeitar o feriado, então proibido, do dia do trabalhador. Em diálogo com amigos que se deduz serem (alguns deles) adeptos do ideário estalinista de arte — identificados pela sugestiva perífrase «partidários da consagração política desse dia a S. José da Gravata Vermelha» (*idem. ibidem*) —, é posto ironicamente o dilema ao sujeito que, nascido na classe média, se reivindica solidário com os operários. A cena ganha tons caricatos pela rigidez de princípios dos interlocutores e pela acusação de «frouxidão melancólica» (*idem. 43*) do *eu*, cujo trabalho intelectual e artístico não lhe deixa calos nas mãos mas revela ser uma autêntica oficina da linguagem.

Correndo o risco de historicismo, não posso deixar de relacionar este fragmento de *Imitação dos Dias* com a resistência de críticos do campo neo-realista à ironia de José Gomes Ferreira, arredio a ufanos determinismos históricos e centrado no seu narcísico projecto autobiográfico. A recensão que Mário Sacramento (1974: 309-318) publica na *Seara Nova*, por ocasião do lançamento de *A Memória das Palavras* (1965), é um excelente exemplo dessa incompreensão. Não agrada ao crítico que o poeta sobrevalorize a cultura republicana que o formou e recrimina-o por não defender o ideal do homem novo, reduzindo-se ele, no seu entender, à dialéctica de um «materialista-por-hipótese (ou por opção de fundo agnóstico)» (*idem. 316*). O próprio conceito de poeta militante, associado por Gomes Ferreira à militância da poesia, é lido por Sacramento como se o poeta fosse uma «cigarra à margem das classes» (*idem. ibidem*), enredado em «idealismo insepulto» (*idem. ibidem*). Por último, na óptica do crítico, o lirismo urbano de José Gomes Ferreira privilegia uma humanidade a vir, «abstracta» (*idem. 317*), que faz perder a lição de Cesário em favor da «cerração do Pesadelo de Raul Brandão» (*idem. ibidem*). E aqui chegamos não apenas a uma avaliação ideológica, no confronto com dois autores de referência, mas também a um dos fundamentos retóricos da poética de José Gomes Ferreira: a alegoria.

Não deixa de ser interessante ver que Mário Sacramento deprecia a obra do poeta pela ausência de homens concretos da cidade e pela inequívoca presença da alegoria a nortear a descrição da paisagem e a acção das personagens. No caso de «Que sabemos nós dos outros?», como na primeira parte de *Coleccionador de Absurdos* e nos textos «Dúvida inicial» e «Aprendizagem do ofício», de *Relatório de Sombras* (estudados no ponto 3.1.2. e 3.1.1.), é marcante o formato reflexivo do enunciado, funcionando os quadros e figuras concretas como a ilustração dedutível de um princípio geral apresentado *a priori*. A acautelar a rigidez assertiva, o discurso move-se pela flexibilidade irónica da palinódia e do oxímoro, estratégias típicas de um prestidigitador hábil que expõe os seus bastidores e admite epílogos mais imprevistos, como o de «Que sabemos nós dos outros?» (Ferreira, 1971b: 226-227).

Em oposição à incomodidade de Mário Sacramento perante uma humanidade abstracta em José Gomes Ferreira (Sacramento, 1974: 317), Alexandre Pinheiro Torres elogiou nele a sua linguagem «*metalogística*» (1975: 209; *itálico do texto*), e a alegoria, em particular, porque, com ela, manifesta uma recusa «de carácter *doutrinário* e *político*» (*idem*: 210; *itálicos do texto*) do mundo real a que contrapõe a invenção poética. Mais recentemente, Fernando Guimarães falou da «*intenção alegorizante*» (1999: 99) que, segundo a sua perspectiva, enfraquece a vocação surrealista no poeta militante, pela necessidade que ele tem de confrontar-se e enraizar-se na realidade circundante. Os argumentos invocados pelos três ensaístas contradizem-se uns aos outros mas comungam entre si a importância dada à alegoria e a impossibilidade de a lerem na conexão entre um auto-retrato representativo de autor e a pantomina funâmbula da ironia.

Ora, com o seu ensaio «A retórica da temporalidade» (1999), Paul De Man, oferece-me mais uma ferramenta crítica preciosa para interpretar a obra em estudo. Em primeiro lugar, o teórico faz a defesa e ilustração da alegoria como figura não forçosamente adstrita a uma racionalidade dogmática. Segundo ele, o signo alegórico refere-se a outro signo (sempre inatingível) que o precede. Por conseguinte, a alegoria tem de assumir a distância

temporal que existe entre o conceito abstracto e a narrativa que o ilustra e concretiza (De Man, 1999: 227). Portanto, a ironia e a alegoria irmanam-se no funcionamento retórico e no modo de pensamento que jamais atingem a estabilidade ou referem uma totalidade. Diferem elas, obviamente, no tom e na estrutura da sua concretização: a ironia é instantânea e obriga a um «*staccato*» (*idem*: 249), a uma queda súbita; a alegoria tem um «modo sucessivo capaz de engendrar uma duração como ilusão de uma continuidade que sabe ser ilusória» (*idem*: 247). No entanto, ambas partilham uma descontinuidade estruturante a que De Man chama «experiência autêntica da temporalidade» (*idem*: 248), vivida por um *eu* comprometido no mundo. No descompasso da alegoria e da ironia infiltra-se sempre, segundo De Man, uma experiência negativa e dolorosa. Para o caso de José Gomes Ferreira, eu prefiro, uma vez mais, chamar-lhe ironia melancólica, sabendo-o privado de unidade e de uma reconciliação com o mundo através da arte das palavras.

Entre o raciocínio alegórico e a prevenida flexibilidade irónica, assim se vai fazendo e refazendo o auto-retrato de autor, que o sujeito sabe ser escasso e infixo, ficcionado e assombrado. A comprová-lo está uma metáfora aérea, no poema XXVIII de *Cinzas* (escrito 1948-1950 e publicado em *Poesia-III*, 1961):

/.../
(Esta estreiteza
em que me doo
de ave presa
ao próprio voo.) (Ferreira, 1983b: 105)

Na poesia e na prosa de José Gomes Ferreira, a continuidade alegórica traduz-se num pensamento conduzido pela dedução mas sempre espicaçado pelo jogo da ironia: nesse exigente equilíbrio instável, ambas asseguram o contorno humanista do seu auto-retrato e do seu olhar e ligação aos outros homens.

Compreendo à luz de tal princípio a organização de «Que sabemos nós dos outros?» e do poema VII de *Circunstanciais*, escrito entre 1975 e 1977 e publicado em *Poeta Militante-III* (1978), em plena agonia do processo revolucionário, o que justifica, aliás, o subtítulo *Versos Sem Máscaras na Agonia da Revolução* (Ferreira, 1998a: 379-380). Nesse poema, o poeta solidário não pode ser mais do que *compagnon de route* do operário, em quem projecta a figura épica do construtor de cidades novas. Há, entretanto, uma linha de demarcação que deixa o poeta solitário e em perda. E, todavia, sem nunca se poder fundir com esse outro modelar, o labor da escrita permite-lhe autonomear-se (por uma nova antonomásia) como «poeta operário das palavras»:

Sozinho, sempre sozinho,
mesmo quando vou a teu lado.
De ti que constróis o rumor das cidades
e no campo semeias, lavras
e pisas
o sabor do vinho.

Sozinho, sempre sozinho,
aqui vou a teu lado
eu, o poeta operário de palavras
/.../ (Ferreira, 1998a: 379-380) ⁷²

⁷² Na ‘epígrafe’ do poema VIII de *Eléctrico*, o poeta-funcionário também aproxima a sua profissão da condição operária, esgotada pela rotina: «(E cá vou para o Laboratório, trabalhar no meu ofício operário de marcar legendas nos filmes.)» (Ferreira, 1983a: 260).

Auto-retratos de grupo

O auto-retrato em José Gomes Ferreira confirma, à saciedade, a composição de uma ausência, entre sombras e dispersivas imagens duplicadas, ao mesmo tempo que nunca desiste do retorno a si mesmo, trazendo nesse gesto a consciência do mundo. Num autor como este, profundamente ancorado na sociedade e na história, é natural que o auto-retrato de artista não se feche autarcicamente sobre o *eu*; refracta-se, antes, num álbum de retratos de grupo e na galeria de retratos individuais (de familiares, mestres, e sobretudo de companheiros de arte), incorporando-os na sua escrita da memória: como se a tela deste auto-retrato fosse feita a partir, não de um espelho plano, único e frontal, mas de um espelho de múltiplos painéis que se reflectissem uns nos outros. *A Memória das Palavras* e *Relatório de Sombras*, assim como a série *Dias Comuns* são livros privilegiados para o efeito, com o recurso a uma enunciação que, não poucas vezes, passa para a primeira pessoa do plural. Reside nesse *nós* a impressão testemunhal do sujeito que assume a voz em nome de muitos mais, em tempos de pensamento mutilado e de resistência antifascista por meio da cultura.

Até ao fim dos anos 60, tal sentido de grupo deriva de uma sociabilidade intelectual feita sobretudo em tertúlias e cafés e em torno de revistas literárias. José Gomes Ferreira fala amiúde, em *Dias Comuns*, desse convívio como uma forma de estar mais acompanhado, «menos emigrado» (Ferreira, 2004: 22), menos ferido no seu «exílio cívico» (Pires, 1999: 28). Esta segunda formulação é já de José Cardoso Pires que, em *E Agora, José?* (1977), reuniu, também ele, auto-retratos e retratos de amigos, assumidos adversários da ditadura e empenhados socialmente nas artes literária e plástica: Alves Redol, Dias Coelho, Luandino Vieira, João Abel Manta, em particular⁷³.

⁷³ Devo referir que constam, nesta obra de Cardoso Pires, «Técnica do golpe de censura» (1999: 161-197) e «Post-scriptum em liberdade» (idem: 199-213), textos onde se analisam, em profundidade, o funcionamento da Censura e os constrangimentos que, durante anos, submergiram os artistas portugueses, como a um iceberg, tal qual o metaforizou Carlos de Oliveira (1979c: 181).

A escrita dos dias do escritor José Gomes Ferreira, no seu convívio de tertúlia, mostra-nos a rede de amizades e afinidades e projecta a frente cultural que, em termos de literatura e edição, nunca se adaptou à estruturação institucional da cultura, levada a cabo por António Ferro, entre 1933 e 1949. Note-se que, nesse período mais forte do salazarismo, o regime soube firmar uma relação sólida com os modernistas mais relevantes das artes plásticas e da arquitectura (não necessariamente afectos a Salazar), oferecendo-lhes subsídios, bolsas e participação em congressos e exposições. Daí ser lógico que Jorge Ramos do Ó veja nos anos 30 uma certa «normalização da vanguarda» (1992: 407) e, nessa conformidade, uma estetização da política ditatorial, por via daquelas expressões artísticas. Em contraste, no campo da literatura, essa relação revelou-se sempre bastante improcedente, não obstante a criação dos prémios literários do SNI e a coacção repressiva da Censura e da PIDE (*idem*: 413-447).

Com efeito, sobretudo a partir dos anos 40, foi no domínio literário e editorial, em conjugação crescente com as artes plásticas, que a resistência oposicionista mais se revelou, constituindo, aos poucos, um circuito cultural frágil mas independente dos organismos oficiais. Nesses circuitos actuava-se simultaneamente nos tabuleiros político e cultural. Assim sucedeu em 1945, com a Comissão de Escritores, Jornalistas e Artistas do MUD e nas comissões de honra das candidaturas de Norton de Matos e de Humberto Delgado, em 1948 e 1958, respectivamente. Mais sintomático ainda foi o processo instaurado a Aquilino Ribeiro (fundador e presidente da Sociedade Portuguesa de Escritores, em 1956), pelo seu romance *Quando os Lobos Uivam* (1958): esse episódio mobilizou, aliás, a solidariedade de centenas de intelectuais e levou a um revés público e internacional do regime de Salazar (Andringa e Caldeira, 1994). Em 1965, é a vez da extinção da SPE, pela entrega de um prémio a Luandino Vieira, então preso no Tarrafal (Ferreira, 1974a: I e Rodrigues, 1990: 114-115). Insisto em tantos pormenores factuais porque eles evidenciam uma tendência de consolidação e até de autonomização do campo literário, embora sempre permeável e implicado na luta política e bastante afectado pelo estatuto precário da actividade literária enquanto profissão. Em

concorrência com os desacreditados prémios oficiais do SNI, a atribuição de prémios pela SPE é um indício inequívoco dessa mudança: o primeiro deles foi justamente atribuído, em 1962, a Luís Sttau Monteiro (*Felizmente Há Luar!*, 1961) e a José Gomes Ferreira (*Poesia-III*, 1961), nas categorias de teatro e poesia. No crescendo da sua consagração, o poeta militante virá a tornar-se num verdadeiro símbolo dos escritores portugueses, o que se vê confirmado, entre 1973 e 1975, ao presidir à recém-criada Associação Portuguesa de Escritores.

Os quatro volumes já publicados de *Dias Comuns* dão-nos precisamente a vivência quotidiana desse ambiente dos anos 60, vivido na primeira pessoa por um protagonista destacado da cultura resistencialista. Fragmento a fragmento, o diário conta a vida dos artistas de esquerda, sujeitos à repressão e circunscritos à tertúlia de café — em *Imitação dos Dias*, chama-se ele o «Café dos Bocejos» (Ferreira, 1970: 124) — que, ocasionalmente, se alargava ao convívio com as respectivas famílias. Entre eles partilham a desgastante «[m]astigação melancólica» (Ferreira, 1990a: 29), num país de «pensamento mutilado» (*idem*: 13) e de «homens proibidos» (*idem. ibidem*). Nesse sentido, fica mais justificada a qualificação que Paulo de Medeiros atribui a *Dias Comuns* enquanto «diário político» (2002: 212). Quer isto dizer que o diário da oficina literária é, também ele, uma forma de resistir ao quotidiano do malogro e de registar a memória de um colectivo de artistas a passar para o futuro.

Em inúmeras cenas dialogadas de *Dias Comuns*, o grupo do poeta (Oliveira, Abelaira, Cochofel, Dionísio, Skapinakis, Cardoso Pires, entre outros) troca comentários, leituras e até sugestões para os trabalhos que cada um vai desenvolvendo⁷⁴. Noutros momentos, assinam (ou não) petições e protestos, acompanham de longe, os amigos presos pela PIDE (caso de Luís Sttau Monteiro: Ferreira, 1990a: 198; e de Urbano Tavares Rodrigues: Ferreira, 2004: 44) ou vituperam os escritores cúmplices ou complacentes com o salazarismo. Mais

⁷⁴ Importa lembrar que o epílogo de *A Memória das Palavras* apresenta José Gomes Ferreira a integrar-se na roda cúmplice e acolhedora de alguns amigos neo-realistas que o incentivaram, depois, a coligir a poesia dispersa e a publicar *Poesia-I*, em 1948 (Ferreira, 1979: 185-191). Na nota apensa à segunda edição de *Aventuras de João Sem Medo*, ficamos a saber que Carlos de Oliveira foi o estímulo necessário a que Gomes Ferreira publicasse *O Mundo dos Outros*, em 1950, e as próprias *Aventuras*, em 1963 (Ferreira, 1975c: 237).

parece que vivem sitiados numa fortaleza. Em *Dias Comuns-I*, numa sessão na Academia de Amadores de Música, em que é lançado um disco de Lopes-Graça, podemos ver o amparo mútuo destes homens, essencial para continuarem a viver e a resistir a um inimigo sempre presente: «batemos também muitas palmas, para nos aquecermos, a nós mesmos» (Ferreira, 1990a: 157). Quando o volume termina, fica o lema de quem persiste em dizer-se no plural e em comparar-se a quixotescos cavaleiros de causas impossíveis e armas débeis: «A luta continua — e nós apenas armados de nuvens!» (*idem*: 198).

É com esse sentido de corpo resistente que artistas como José Gomes Ferreira chegam a 1974. Entende-se facilmente que os companheiros mortos antes dessa data sejam dados como fantasmas benignos ao lado do *eu*-escritor e dos seus pares, no meio da alegria exuberante das ruas. Numa crónica de *Revolução Necessária* que evoca Alves Redol, ecoa o ímpeto do verso «Não fiques para trás, ó companheiro», de «Jornada», uma das canções compostas em 1945 por Lopes-Graça, com letra de Gomes Ferreira. A compensar a vibração emocionada, o sujeito encarrega-se da habitual reversão auto-irónica, conseguida pelo parênteses, no fim da crónica:

De vez em quando — dizia de mim para mim — onde diabo se terá metido
o Redol que não o vejo?

Sentia-o a nosso lado. Vinha de certeza a gritar connosco as infantilidades
heróicas que nesses dias se gritam em comum. Mas onde diabo se terá metido?
Não o via.

Onde estás, Redol?

(Enfim, sentimentalismos! Preciso sanear-me.) (Ferreira, 1975b: 112)⁷⁵

Uma alternativa na composição do retrato de grupo surge em *Imitação dos Dias*, em torno do corpo do pintor Manuel Ribeiro de Pavia a ser velado. Moribundo, Pavia reúne à

⁷⁵ Este enunciado colectivizador foi comum a muitos escritores durante o PREC, em especial daqueles que se empenharam na consolidação da APE. Temperando o entusiasmo com o humor sem demagogia, Gomes Ferreira assume esse discurso, na abertura e no encerramento do I Congresso dos Escritores Portugueses que decorreu na Biblioteca Nacional, a 10 e 11 de Maio de 1975. O então presidente da APE reivindica um espírito de corpo e de classe, já perturbado pelo início das divergências ideológicas e partidárias do tempo mas ainda consolidado não só pela memória recente da resistência antifascista, mas também pelas preocupações com a criação de públicos e com o estatuto social dos escritores (Ferreira, 1977b: 80-86).

sua volta amigos escritores que o acompanharam ao longo da vida⁷⁶. A sequência de fragmentos-fotogramas a que me refiro compõe cenas dialogadas, bem como inúmeros retratos de escritores e auto-retratos do poeta que observa a cena. Quando finalmente ocorre o estertor, a roda solidária estreita-se ainda mais e o foco percorre, um a um, os rostos, enumerados e separados entre parênteses, num esboço sumário de afectos:

Então, ouve-se lá dentro um grito rouco... E pronto. Silêncio. O terrível silêncio dos homens inteiriçados que nos une a todos no mesmo nó no coração. O Carlos de Oliveira (transido e cada vez mais pasmado de se morrer assim...). O Mário Dionísio (afinal toda aquela frieza aparente não passa de ternura adiada...). O Joel Serrão (em que até os olhos pararam de rir...). O Armindo Rodrigues (o Armindo dos grandes momentos, dedicação em carne viva...) O Faure da Rosa (mais pálido e com uma espécie de aceitação cortês da nossa morte-morte sem remédio...).

Silêncio. O terrível silêncio dos homens deitados — interrompido apenas pelo rumor da chama votiva do fogareiro de petróleo do 3º. esquerdo... (Ferreira, 1970: 143)

A cadeia de amigos ganha dimensão alegórica sobre a inexorável condição humana que tem de enfrentar a face terrífica da morte, sob o efeito tópico da *vanitas* e da efemeridade da vida. À semelhança de um quadro barroco, o fogareiro a petróleo alumia as sombras de cada uma das figuras que cicizam o «pânico surdo de boca em boca» (*idem*: 137), envolvidas pelo rumor daquela chama votiva adaptada.

A riqueza do episódio deriva da multiplicação de retratos que, para aproveitar as palavras de Jean-Luc Nancy, constroem entre si uma «double assignation auto-allo-mimétique» (2000: 29). Essa confluência do próprio e do outro tem, de resto, justificações várias. No fundo,

⁷⁶ O número de Maio de 1957 da revista *Vértice* promove uma homenagem a Manuel Ribeiro de Pavia, entretanto falecido; nele participam, entre muitos outros, Aquilino Ribeiro, Armindo Rodrigues, Carlos de Oliveira, Ferreira de Castro, Manuel Mendes, Mário Dionísio, Eugénio de Andrade e José Gomes Ferreira. Este último contribui com uma sequência diarística que veio a integrar, com alterações ligeiras, em *Imitação dos Dias* (1970: 136-148). Em *Relatório de Sombras*, surge também o texto «O artista: um homem incómodo na vida e na morte» (Ferreira, 1980a: 161-164), onde se apresenta uma variante cronística daquele elogio fúnebre ao pintor e ilustrador Manuel Ribeiro de Pavia.

todo o retrato é auto-retrato pela contínua recolha a si que fica no gesto de quem pinta/escreve (*idem*: 33): cada um dos rostos descritos na citação transcrita é um espelho em que se projecta o sujeito de observação e de escrita. Além disso, como o disseram em uníssono José Gil e Jean-Luc Nancy, este género prenuncia sempre a ausência de uma presença, como se fosse um ícone (Nancy, 2000: 69), e as formas virtuais que subsumem, em palimpsesto, o rosto singular (quantas vezes pintado/escrito em séries ao longo da vida), onde se declina o ser infinito do mundo (Gil, 2005: 46).

Na sequência fúnebre em torno de Pavia, a morte vem ter devagar com o pintor, pelo que se desenha um quadro crístico e sacrificial muito nítido. As notas que abrem os fragmentos vão mesmo assinalando a passagem das horas, a ponto de simularem uma cena trágica que dura um dia inteiro. Primeiro, o moribundo delira e fala do «Poema final» de *Clepsydra*. Nessa altura, o *eu* que escreve não se esquece de convocar o mito emblemático da vida e da morte humanas que é o labirinto: «ainda pediu a um poeta que lhe ensinasse a saída do labirinto, agarrado a um fio de poesia para não se enganar na porta escura» (Ferreira, 1970: 138). Mais à frente, noutra cena alegórica, a face do moribundo é já a máscara mortuária que confronta o *eu* com a medusante imagem da vida a extinguir-se. Assim:

— Pavia, está aqui o senhor José Gomes Ferreira.

Sentado na cama, máscara a esvaziar-se, barba crescida, bico de garrafa do oxigénio na narina esquerda, o infeliz autor das *Líricas* arfava convulso no terror de sentir acabar-se todo o ar do mundo.

—Sou eu, Pavia.

E apertei-lhe a mão com brandura. Tão quente! Mas nos olhos desequilibrava-se já qualquer coisa de fugidio, de voo de lume aos saltos...

(*idem*: 139)⁷⁷

⁷⁷ Lembro que a cena do retrato do moribundo no estertor se repete em dois outros textos de José Gomes Ferreira, no ponto estratégico do epílogo. Nela o ascendente brandoniano é inequívoco. Falo da cena dilacerada da morte do pai, Alexandre Ferreira, no fim de *A Memória das Palavras* (Ferreira, 1979: 191). Termina de modo semelhante o ensaio sobre *Folhas Caídas*, com Garrett a morrer: «Sozinho. § Sozinho e já sem forças para povoar de comícios, de anedotas, de alegria, de ‘vivas à liberdade’, de maravilhoso pagão e cristão, de discursos, de fardas, de ternura, de amor público de medalhas, de flertes (não foi assim que ele escreveu?), a sua imensa, a sua terrível solidão de homem de génio.» (Ferreira, 1980b: 82-83). Como se de um écran se tratasse, a face moribunda de Garrett revela,

A intercalar a escalada da morte, a voz condoída do sujeito recorda Pavia vivo: não tanto o retrato do «desabrido ferrabrás dos cafés» (*idem*: 140) mas o do «combatente de um Sonho de Arte-maior-do-que-ele, ao qual sacrificou tudo» (*idem*: 141). Pormenor a pormenor, o pintor neo-realista das ceifeiras alentejanas combina a feição heróica e quixotesca com a do vagabundo/palhaço pobre que fez da vida um protesto firme:

[...] o vagabundo, arrastado desde a infância por um fogo de Aventura que nenhum vento conseguiu apagar e se adivinhava em cada gesto, em cada praga, em cada sorriso, em cada sarcasmo, em cada olhar de desprezo com que fulminava o Universo, quando descia o Chiado, imponente e ágil, sem cinco réis na algibeira rota de príncipe. (*idem*: *ibidem*)

Sem a necessidade de defender este artista-*clown* através da margem protectora da ironia, com que tantas vezes conteve o seu auto-retrato, o sujeito de *Imitação dos Dias* liberta o *pathos* emocional, contra a iminência do esquecimento. De onde a ênfase com que invoca o «[a]dmirável Pavia!» (*idem*: 141), o «heróico Pavia (sim, heróico)» (*idem*: 148): constrói-se, deste modo, um alo-retrato que faz reflexo especular do auto-retrato do poeta, da extensa autografia que povoa aqueles fragmentos e *Imitação dos Dias* no seu conjunto.

Além disso, em três passos anteriores a esta sequência funérea, delineiam-se mais imagens de Pavia, idênticas às que já analisei no auto-retrato de José Gomes Ferreira: o estatuto do artista na sociedade, a poética transformadora do real e a filiação romântica da imagem composta. No primeiro desses fragmentos (*idem*: 85-87), surgem diálogos entre Pavia e o *eu*-autor, aquando da génese de *Líricas* (1950), álbum de desenhos prefaciado, em 1950, por Gomes Ferreira (1957: 265-266). Nessa cena, a «ferocidade inquietante» (Ferreira, 1970: 85) e a roupa coçada do pintor indiciam a precariedade da vida de quem não abdica dos seus princípios e leva ao limite a entrega à arte. Nessa qualidade, Pavia assemelha-se ao modelo romântico de

em revista enumerativa, as imagens de toda uma vida que convergem no elogio final a um rosto de génio, já prometido à morte.

poeta que tanto fascinou o escritor, formado pelo imaginário pequeno-burguês e republicano que era, afinal, o do seu pai. Logo em *A Memória das Palavras*, tal figura aparecia deste modo:

[...] espanto mítico a morrer de fome, cingido de loiros como Camões, a praguejar tempestades vazias como Junqueiro, ou a arrastar os andrajos azuis dum menino nos olhos aguados de Gomes Leal, a quem o meu Pai me ensinou a saudar, respeitoso, de boné na mão, sempre que o lobrigávamos nos Anjos, tontinho, de chapéu à banda, flor na botoeira, gestos de bamboleio desatinado... (Ferreira, 1979: 14-15).

Se confrontarmos este trecho com a imagem de Pavia, vemos que ela conjuga traços do poeta épico e do poeta-vate com outros do poeta-*clown*, encarnados em Camões e Guerra Junqueiro, por um lado, e em Gomes Leal, por outro. Há muito de heróico e mas também de marginal na *imago* do pintor neo-realista, a lembrar a vida fabulosa, boémia e desastrada atribuída ao autor de *Claridades do Sul*, já retratada por Raul Brandão em *Memórias-I* (1998: 82). Nesse sentido não será excessivo defender que os episódios de *Imitação dos Dias* referentes a Manuel Ribeiro de Pavia entretecem fios intertextuais e reflexos múltiplos entre retratos e auto-retratos de artista que dão forma à imagem (sempre incabada) do poeta militante⁷⁸.

Por fim, a obra plástica de Pavia traz consigo a reinvenção do Alentejo camponês, através de um «lirismo militante e viril» (Ferreira, 1970: 89) e do empenho oficial que dignifica o povo do trabalho. Pavia tem as mãos demiúrgicas e quase monstruosas («peludas, esguias, unhas longas... Mãos de bicho», *idem*: 129) e com elas entrega-se em absoluto à arte, de modo que é na imagem dele que o *eu*-autor se revê e se projecta, como se Pavia fosse o seu próprio espelho: «vagabundo como eu, calcorreador das ruas sonâmbulas como eu, a atirar pedras para o céu a fingirem estrelas e a esconder, na raiva das palavras de certos dias, não

⁷⁸ O passo das *Memórias* brandonianas referente a Gomes Leal começa assim: «Janota e coçado, com uma flor na botoeira e a fumar um charuto de dez réis, aí vai o poeta Gomes Leal.» (Brandão, 1998: 82). Curiosamente, algo passa desse legado para a imagem do poeta amado pelo povo que Nelson de Matos recupera, na sua evocação de Gomes Ferreira, em 2003; nos idos de 70 próximos da Revolução, descendo de braço dado o Chiado, o editor comprova a extraordinária repercussão pública do poeta que, embevecido, lhe diz: «Há dias um pai atirou-me a criança para o colo e pediu-me para tirar uma fotografia com ela... Pareço o Gomes Leal...».

sei que estranhas mulheres líquidas no coração» (*idem*: 89). Quer isto dizer que, diante do rosto do pintor, se define um modo de ser e de estar no mundo, partilhável através da obra de arte, neste caso, plástica ou literária. É, afinal, o perfil social e ético do artista que se questiona, não sem um traço mitificador, entre o heróico e o marginal, que une a arte e a vida: estetizando a vida, humanizando a arte, para ser mais precisa. A ligar estes pólos da arte e da vida está, em síntese, uma concepção romântica e moderna que faz José Gomes Ferreira atribuir um papel fundamental à arte na relação com o mundo e na possibilidade da sua transformação. Essa será, de resto, a matéria do próximo capítulo.

Bibliografia citada de José Gomes Ferreira

1. Éditos

1.1. Sob assinatura de José Gomes Ferreira

- 1957 (1950) «Prefácio ao álbum *Líricas* [de Manuel Ribeiro de Pavia], *Vértice*, Coimbra, n.º. 164, Maio: 265-266.
- 1965 «Cinco minutos com José Gomes Ferreira», *O Primeiro de Janeiro*, Porto, 19 Maio: 10.
- 1970 (1966) *Imitação dos Dias. Diário Inventado*, 2ª. ed., Lisboa, Portugalíia.
- 1971a «Continuo sempre de dentes cerrados sem sorrir para quem não quer sorrir», entrevista de José Carlos de Vasconcelos, *Seara Nova*, n.º. 1510, Lisboa, Agosto: 11-15.
- 1971b *O Irreal Quotidiano. Histórias e Invenções*, Lisboa, Portugalíia.
- 1973 «José Gomes Ferreira: 'Jogar com a verdade'», *Vida Mundial*, n.º. 1777, Lisboa, 29 Junho: 9-16.
- 1974a «A História está por fazer», *Diário de Notícias*. Suplemento Artes e Letras, 25 Julho: I.
- 1974b (1972) «Uma inútil nota preambular» in *Um Escritor Confessa-se. Memórias* de Aquilino Ribeiro, Lisboa, Bertrand: 7-28.
- 1975b *Revolução Necessária*, Lisboa, Diabril.
- 1975c (1963) *Aventuras de João Sem Medo. Panfleto Mágico em Forma de Romance*, 7ª. ed., Lisboa, Diabril.
- 1977b *Intervenção Sonâmbula. Crónica do Segundo Ano da Revolução de 25 de Abril de 1974 Através de Documentos Publicados pelo Autor nesse Período*, Lisboa, Diabril.
- 1978a *Coleccionador de Absurdos com a Biografia das Duas ou Três Infâncias do Coleccionador*, Lisboa, Moraes.
- 1978b «José Gomes Ferreira à conversa com Baptista-Bastos: 'Fui neo-realista por camaradagem para ser perseguido como eles'», *Diário Popular*, Lisboa, 2 Março: VI e VII.
- 1979 (1965) *A Memória das Palavras-I ou O Gosto de Falar de Mim*, 4ª. ed., Lisboa, Moraes.
- 1980a *Relatório de Sombras ou A Memória das Palavras-II*, Lisboa, Moraes.
- 1980b (1975) *Gaveta de Nuvens. Tarefas e Tentames Literários*, 2ª. ed., Lisboa, Moraes.
- 1983a (1977) *Poeta Militante. Viagem do Século Vinte em Mim*, vol. I, 3ª. ed., Lisboa, Moraes.
- 1983b (1977) *Poeta Militante. Viagem do Século Vinte em Mim*, vol. II, 2ª. ed., Lisboa, Moraes.
- 1983c *Calçada do Sol. Diário Desgrenhado de um Homem Qualquer Nascido no Princípio do Século XX*, Lisboa, Moraes.
- 1990a *Dias Comuns-I. Passos Efêmeros*, Lisboa, Dom Quixote.
- 1990b (1950) *O Mundo dos Outros. Histórias e Vagabundagens*, 8ª. ed., Lisboa, Dom Quixote.
- 1991 «Breve introdução à poesia de Irene Lisboa» in *Obras de Irene Lisboa-I. Um Dia e Outro Dia. Outono Havias de Vir*, org. e pref. Paula Morão, Lisboa, Presença: 17-30.
- 1998a (1978) *Poeta Militante. Viagem do Século Vinte em Mim Seguido de A Poesia Continua. Velhas e Novas Circunstanciais*, vol. III, 4ª. ed., Lisboa, Dom Quixote.
- 1998b *Dias Comuns-II. A Idade do Malogro*, Lisboa, Dom Quixote.

1999 *Dias Comuns-III. Ponte Inquieta*, Lisboa, Dom Quixote.

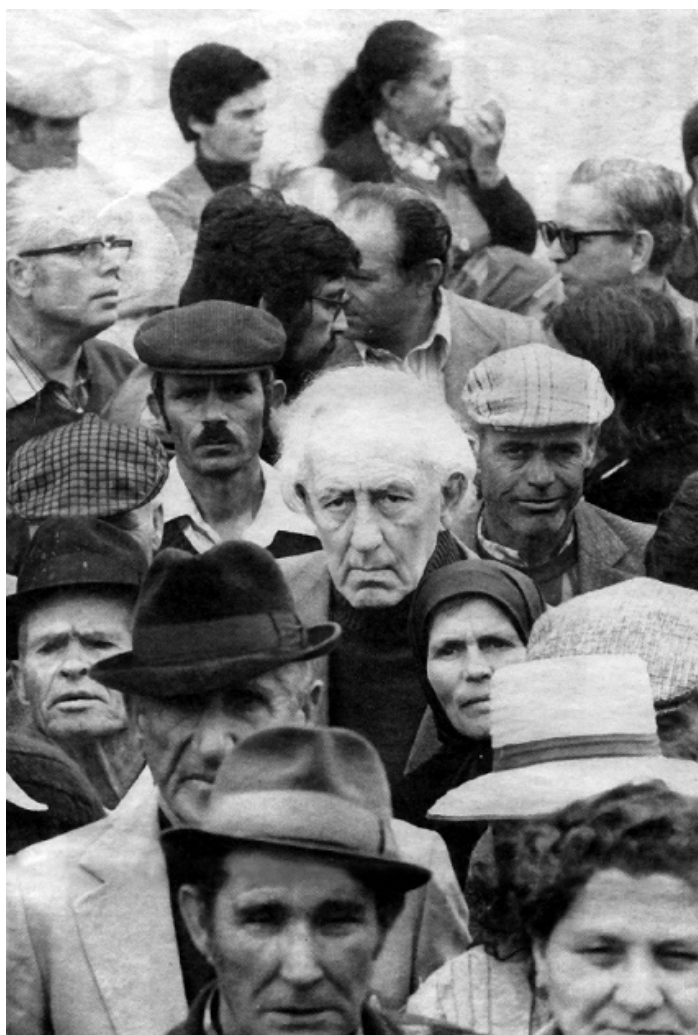
2004 *Dias Comuns-IV. Laboratório de Cinzas*, Lisboa, Dom Quixote.

1.2. Sob pseudónimo

(Ph.) 1959 «*Queres Ouvir? Eu Conto. Histórias Para Maiores e Mais Pequenos se Entreterem*, por Irene Lisboa»,
Gazeta Musical e de Todas as Artes, Lisboa, nº. 96, Março: 257.

4

Viagem do mundo no poeta militante



*(Em Portugal o século XX é isto. Sonhar
com rios na algibeira.)*

Entrei no Café com um rio na algibeira
e pu-lo no chão
a vê-lo correr
da imaginação...
[...]

José Gomes Ferreira, *Café* (1945-1948) in Ferreira, 1983b:
54-55.

Deito-me com os homens sob a vela estendida.

Raul Brandão, *Memórias-I*, 1998: 33.

[...]
Quem pode ser no mundo tão quieto
Que o não movem nem o clamor do dia
Nem a cólera dos homens desabitados
Nem o diamante da noite que se estilhaça e voa
Nem a ira, o grito ininterrupto e suspenso
Que golpeia aqueles a quem a voz cegaram
Quem pode ser no mundo tão quieto
Que o não mova o próprio mundo nele

Manuel Gusmão, *Migrações do Fogo*, 2004a: 78 (itálicos do
texto).

4.1.

**O sonambulismo andante
pela cidade irreal**

Compondo o *espectáculo das ruas*

Na comunicação apresentada ao colóquio internacional sobre José Gomes Ferreira, realizado no Porto em Fevereiro de 2001, Carlos Felipe Moisés tem só alguma razão quando diz que a cidade assume um «papel discretíssimo» (Moisés, 2002: 61) na obra poética do autor. A seu favor dá duas razões válidas. Primeiro, segundo este autor, não existe um binómio campo-cidade porque ambos os espaços são «núcleos simbólicos muito densos» (*idem*: 69) que se relacionam dialecticamente. Depois, acrescenta, Gomes Ferreira convoca muitas vezes a paisagem natural nos seus símiles mais imaginosos, com o objectivo de se apropriar criticamente da tradição do bucolismo, visível nos livros de juventude de 1918 e 1921, embora sem assumir uma vocação escapista ou nostálgica (*idem*: 68-69). Posso até acrescentar ao argumento de Moisés que *Panfleto Contra a Paisagem* (escrito em 1936-1937 e publicado em *Poesia-I*, 1948) é o exemplo acabado da demarcação conhecedora, desde o título, dessa herança poética e do idealismo a-histórico da natureza a ela subjacente. Creio, no entanto, que a discrição urbana na poesia de José Gomes Ferreira deve ser relativizada e compreendida no quadro de uma circunstancialidade que foca o quotidiano contemporâneo e que reenvia, não raro, para o espaço da cidade, captado em quadros dispersos, por um olhar movente. É o que notamos logo em «Viver sempre também cansa» (1931), na seguinte estrofe:

E há bairros miseráveis sempre os mesmos,
discursos de Mussolini,
guerras, orgulhos em transe,
automóveis de corrida... (Ferreira, 1983a: 15)

A provar o que acabo de dizer, basta percorrer vários títulos da poesia de José Gomes Ferreira para nos depararmos com lugares de convívio na cidade moderna — como *Cabaré* (1933), *Comício* (1934), *Café* (1945-1948), *Ruas Desertas* (1946-1947) e *Sala de Concertos*

(1951-1953) —, assim como com meios de mobilidade urbana, em *Eléctrico* (1943-1945) e *Comboio* (1955-1956), e com a própria paisagem metamorfoseada pela observação do sujeito, em *Cidade Inexacta* (1959-1960). Com efeito convergente, sobressaem as não menos importantes ‘epígrafes’ que, em muitos poemas, assinalam, entre parênteses, o contexto imediato do poeta a escrever, a deambular sem destino certo pela cidade ou a atravessá-la no caminho para o emprego. Na sequência do que já fiz no capítulo 2, sigo a leitura de Rosa Maria Martelo que associa as ‘epígrafes’ não a meras indicações de circunstância (que o são também) mas à construção do auto-retrato do escritor, sugerindo que elas fazem a inflexão do poema no sentido da prosa (Martelo, 2004c: 30), o que me parece um dado irrefutável. Com muita justeza, Rosa Martelo defende que, pelas ‘epígrafes’, o poema (e a personagem do poeta nele configurado) se une à banalidade dos dias e proporciona a aparição transfiguradora do mundo, uma experiência que não suspende mas alarga as possibilidades da vida (*idem*: 33)¹.

A cidade é, por conseguinte e sem contradição, o lugar de compromisso com o real concreto e o ponto de apoio para a alquimia do poeta que se apresenta como homem comum, funcionário das suas rotinas e obrigações. É com a matéria imaginística das palavras que esta oficina literária cria o real. Para tanto são convocados elementos da natureza pertencentes à nossa tradição lírica, como as árvores e os pássaros, que não surgem apenas em alternância mutuamente exclusiva com a cidade mas que, em diversos casos, até se fundem nela. Pode, assim, o poeta reinventar Lisboa pelo trabalho de juntar elementos em sinestesia e de os libertar, em suspensão aérea, da sua gravidade terrena. Vejamos o poema XVIII de *Eléctrico* que abre, na ‘epígrafe’, com uma nota sobre uma das rotinas profissionais do poeta (a legendagem de filmes) e que continua com a referência à arte de uma pintora amiga, Maria Keil, capaz, ela própria, de criar cores e formas de Lisboa a partir da matéria poética. Assim:

¹ Em *Cabaré*, por exemplo, são vários os elementos que inscrevem o sujeito na Lisboa boémia dos anos 30, pela convocação de referentes históricos (personalidades e factos) e espaciais precisos. No poema XI daquele livro, a ‘epígrafe’ enquadra a cena de uma fala do poeta, cuja perplexidade diante do mundo o aproxima simbolicamente da figura de Ícaro, transcendendo a contingência a que também pertence: «(*Sentado com o poeta Carlos Queirós no Cabaré Mecânico instalado durante o Carnaval no antigo jardim de Inverno do Teatro de São Luís.*)» (Ferreira, 1983a: 34).

*(Todos os dias passo pelas Amoreiras
quando vou para o Laboratório de Cam-
polide, marcar filmes numa moviola.)*

Há lá renda que se assemelhe
a este tecido de árvores no Ar...

(Hei-de pedir à Maria Keil
para as pintar.)

Árvores do Jardim do Aqueduto
sem flor nem fruto,
nem nada de seu...

Só este azul de pássaros a cantar
que vai da terra ao céu. (Ferreira, 1983a: 264-265)

Em contraste (relativo, como estamos a ver) com a poesia, a prosa de José Gomes Ferreira dá privilégio intenso à cidade porque nela se encontra a matriz identitária do *eu*-autor. Nela enraíza a sua pulsão autobiográfica, guiada pelos passos a palmilharem e a cartografarem Lisboa como um mapa familiar, conhecido e transfigurado até aos seus recantos mais escusos. No centro desse trabalho, a pintura funciona como referente estético da escrita que intersecciona planos, cores, volumes, linhas e movimentos. Essa é já a cidade de Cesário que, conforme a formulação do poema «Nós», se mostra pintada «por letras, por sinais» (Verde, 1992: 173), fazendo da pintura, segundo Helena Carvalhão Buescu (1986: 69-73), um referente de atitude perante o real e uma metáfora do acto poético. Assim se compreende o «tecido de árvores no Ar» (Ferreira, 1983a: 265) do poema de *Elétrico* que traz consigo a referência da pintura de Maria Keil e o seu diálogo fértil com a poesia. O mesmo posso dizer de um passo de «A Sombra», em *O Mundo dos Outros*, onde o olhar móvel do *eu* torna contíguos vários fragmentos do espaço num panorama tomado pela descrição visual e pela sinestesia:

O céu desde manhã que se conserva azul com gradações cruas de quadro mau; as árvores escorrem verde e chilreios de pássaros; as ruas riscam-se da rapidez das sombras das andorinhas e o sol brilha nos telhados, nos muros nas chaminés, com a nitidez voluptuosa de recortar sombras. Uma serenidade tépida

cinge toda esta paisagem de trapeiras e de ceroulas a secarem ao sol numa sinfonia natural de cores, pombas, luz e árvores com flores azuis no Largo do Rato. (Ferreira, 1990b: 63, sublinhados meus)

Este é o produto figural do olhar (e por extensão do corpo) móvel do poeta, ciente da linguagem que o diz, e não uma qualquer reprodução transparente do real.

Não admira, pois, que no prefácio «Lisboa: talvez o último tema dos figurativos portugueses», que escreveu para o álbum *Lisboa na Moderna Pintura Portuguesa*, José Gomes Ferreira (1980b: 171-181) se permita fazer apreciações sobre pintura, com a justificação de ser uma testemunha viva daquele espaço em que se acumularam as suas lembranças infantis. Foi ela, afinal, que lhe moldou o corpo e a visão com a sua inconfundível luz branca: Lisboa «pegou-se-me aos olhos», diz com propriedade o autor (*idem*: 171). Nesse texto, datado de 1971, recompõe-se a paisagem da capital por uma alusão impressiva a eventos históricos, vividos na primeira pessoa e em família, como a agitação popular nas ruas, durante a ditadura de João Franco, e a implantação da República, em 1910. Acrescem ainda os indicadores geográficos, a começar pela Calçada do Monte Agudo, fixada por uma memória corporal bastante recuada no tempo:

Foi nessa rua que começou a aprendizagem sem mestre do meu amor por Lisboa, em que ainda hoje me vejo voar, ajudado por um bibe de riscado que me sustinha nos saltos suspensos dos sonhos. (Li o Freud e sei o significado que ele dá a estes voos... Escusam de mo lembrar.) (*idem. ibidem*)²

Diversa da cidade das Avenidas Novas, onde mora o poeta adulto, na sua «moinha de viver» (Ferreira, 1980e: 173), é a «Lisboa verdadeira» (*idem. ibidem*), da Graça ao Tejo, a que ele volta sempre como a um «museu vivo» (*idem. ibidem*). Comove-o a cidade das

² O bibe é uma sinédoque do auto-retrato infantil que desapareceu para sempre. Mais uma vez, a emoção de se expor no mais íntimo de si é habilmente refreada pelo parênteses que desafia a devassa de hipotéticos interlocutores e introduz a contenção possível face ao passado, graças à referência da psicologia freudiana. Recordo que também em *Coleccionador de Absurdos* essa sinédoque é o rasto retórico do corpo infantil, das suas vivências e da sua escala de espaço específicas. Ensombrada pelo sentido da perda e da morte, a recordação fantasmática do passado fica representada por uma sinédoque multiplicadora das sombras («multidão de bibes sujos do passado», Ferreira, 1978a: 43) a que se reduziu o corpo humano.

gentes trabalhadoras e das suas laboriosas actividades, banhadas pela «luz misturada de céu e cal» (*idem*: 174) que funde num só os planos aéreo e o terreno, um pouco à semelhança do que vemos na coda final do poema, atrás citado, de *Eléctrico*. Nessa medida, guarda ainda dentro si o mesmo fundo paisagístico que deu azo à descoberta da cidade nas telas e desenhos dos modernistas, tendo sido contemporâneo e um companheiro atento de vários deles. José Gomes Ferreira percorre, então, uma galeria de retratos familiares de alguns desses artistas, organizada pela sua «cronologia privada» (*idem*: 177) e extraída da memória longínqua dos anos 20-30: Stuart de Carvalhais, Bernardo Marques, Carlos Botelho, Fred Kradolfer, Vieira da Silva e Abel Manta, artistas que, segundo o seu conhecimento, compuseram a «sensualidade íntima de Lisboa por dentro» (*idem*: 175) e, com isso, mudaram a visão figurativa da sua paisagem³.

Ao fazer o balanço da cidade modernista recolhida no referido álbum, o prefaciador deixa, todavia, um reparo crítico, por quase não encontrar nele a Lisboa a que a sua prosa deu forma reiterada pelo motivo da deambulação nocturna. Acaba, deste modo, por revelar indirectamente o quanto lhe é caro explorar,

[...] até aos recantos mais fundos da vagabundagem de Lisboa, a *outra* luz, a luz especial da treva que, depois da meia-noite, ilumina os seres enigmáticos saídos suavemente das sarjetas para afagarem as matilhas de cães amarelos que — quem sabe? — à aproximação das antemanhãs, para se esconderem (ninguém localizou até hoje o sítio onde esses cães vivem durante o dia), talvez se desfaçam também em sol dourado... (*idem*: 181; *itálico do texto*)

O palimpsesto textual deste passo conduz-nos, sem dificuldade, ao epílogo de «O sentimento de um ocidental»⁴, embora aqui seja prolongada a sequência da noite até à madrugada. Ao

³ Não querendo entrar em muitos pormenores biográficos, lembro apenas as relações estreitas de amizade e trabalho que Gomes Ferreira manteve com os artistas plásticos e gráficos Bernardo Marques e Fred Kradolfer, ambos autores de retratos do poeta. O mesmo sucede com Stuart de Carvalhais que, conforme nos conta em *A Memória das Palavras*, concebeu a marca da Orbis, editora de Alexandre Ferreira em sociedade com o jornalista Santos Ferreira, que publicou *Lírios do Monte* (1918).

⁴ Refiro-me à antepenúltima quadra deste poema de Cesário Verde: «Eu não receio, todavia, os roubos;/Afastam-se, a distância, os dúbios caminantes;/E sujos, sem ladrar, ósseos, febris, errantes,/Amareladamente, os cães parecem lobos.» (1992: 156).

contrário do poema de Cesário Verde, que termina nas «Horas mortas» da noite alta, neste caso, a luz forte da manhã que nasce desfaz, de modo impressionista, os cães em sol dourado: quem sabe se por associação «[à] luz do sol, o intenso colorista», revelada por «Num bairro moderno» (Verde, 1992: 117).

Os referidos ecos de citação indiciam a afinidade de José Gomes Ferreira com o «realismo onírico» (Lourenço, 1993d: 128) de Cesário, no modo como este explorou a sensação do invisível e o poder de transfigurar o real concreto; na forma como soube fixar na paisagem estratos sedimentares de tempo e formas de recriação onírica; na prática de um olhar que pensa, que filtra a exacerbação sentimental e que conhece a materialidade poética. A esse marco inaugural da nossa modernidade se ligam dois elementos fundadores: o motivo da *visão de artista*⁵ sobre a cidade, modelada pela deambulação, e a prevalência de figuras do trabalho e do quotidiano mais comezinho da cidade. Aí vai também buscar herança a poesia e, mais ainda, a prosa de José Gomes Ferreira que organiza a paisagem urbana como uma experiência sensorial, vivida de dentro e inscrita no tempo contemporâneo, captando-lhe as possibilidades de transfiguração imaginária. É precisamente esse olhar construtor da cidade a matéria que estudarei de seguida, com base em *O Mundo dos Outros* (1950) e em *O Irreal Quotidiano* (1971).

Os vinte e três textos cronísticos de *O Mundo dos Outros* fazem a aproximação à realidade de outras tantas cenas (com inúmeros apontamentos dialogados) onde actuam seres diminuídos na sua humanidade: amesquinhados pelo desconcerto da injustiça, da violência e da hipocrisia, vivem as «mil comédias do ramerrão diário» (Ferreira, 1990b: 52). O quadro indicia,

⁵ Extraída do poema «Num bairro moderno», esta expressão sintetiza a marca distintiva do realismo de Cesário de que José Gomes Ferreira é herdeiro: «Subitamente, — que visão de artista! —/Se eu transformasse os simples vegetais,/À luz do sol, o intenso colorista,/Num ser humano que se mova e exista/Cheio de belas proporções?!» (Verde, 1992: 117). Em Cesário, a composição figurativa liga-se sempre ao concreto, ao material, tornado depois, sim, objecto de cruzamento de imagens perceptivas e, como tal, de transfiguração. Nos termos de Rosa Maria Martelo: «A transfiguração pressupõe [...] uma figuração outra que, em termos perceptivos, a traduz também em concreção, pelo que o visionarismo surge sempre justificado por uma certa verosimilhança, por muito surpreendente que seja (e é-o, sem dúvida, muitas vezes).» (Martelo, 2005: 65). Na base desta relação com as coisas está, no entender da ensaísta, não apenas «uma subjectividade que as atravessa e que procura compreendê-las enquanto por elas se deixa atravessar» (*idem*: 56), mas igualmente uma visão que «nunca se desliga do trabalho da memória» (*idem*: 59), deixando à vista o processo de gestação das suas transfigurações metafóricas.

aliás, que estas personagens não andam longe dos «emparedados» (Verde, 1992: 155) que perambulam entre a massa urbana de «O sentimento de um ocidental». Lembram igualmente as máscaras de dor e sonho dos pobres de Raul Brandão e, mais remotamente, a artificialidade asfixiante da Paris baudelairiana⁶.

Em *O Mundo dos Outros*, desfila uma turba de tipos tocados pela degradação e pelo grotesco: a criada gatuna que, em criança, foi escorraçada da sociedade («A ‘Boca-Enorme’»); a velha lamurienta e miserável com o neto nos braços («A Sombra»); a prostituta a vender-se por um filho morto («A Rapariga Sem Cara»); marialvas fanfarrões a proclamarem a subserviência do chamado sexo fraco, dentro e fora do casamento («Insónia», «O homem e o seu eco» e «Árvore: vinga-nos!»); a solteirona castrada pelas convenções sociais («Dona Musgo»); a agressividade de um jovem graxa para com uma criança, quando ele próprio fora humilhado por um polícia («O ‘Graxa’»). A caricatura e a distorção povoam a cidade, em figuras túbias e miseráveis de espírito e de corpo: algumas delas actuam no presente da escrita; outras são trazidas da «[i]nfância estragada» (Ferreira, 1990b: 85) do sujeito, como os professores, seres frustrados que exercem a violência sobre os mais novos; nessa conformidade, são objecto de uma comparação macabra que, graças ao lugar da conjunção comparativa, lhes atribui gradativamente o traço da inacção e da morte: «hirtos como afogados» (*idem*: 89).

Quando sublinho os ascendentes literários (sobretudo o brandoniano) destas personagens, tenho em conta que elas são desmascaradas, nos seus podres, mordanças e misérias, pela estridência áspera do seu grito⁷ ou por um ricto desconforme da face. São essas vítimas e

⁶ Devo lembrar ainda a relevância (decantada pela consciência irónica do *eu*-autor) de outros nomes oitocentistas para este quadro urbano de desamparo e miséria. Entre as referências portuguesas, há que referir a efusão panfletária em defesa dos humilhados e ofendidos de Guerra Junqueiro e Gomes Leal, de cuja demagogia José Gomes Ferreira se demarca em *A Memória das Palavras* (Ferreira, 1979: 154). Depois, nesse mesmo livro, evoca o lirismo terno pelas crianças pobres de João de Deus, em *Campo de Flores* (*idem*: 19), e a figura de Gomes Leal, o poeta andrajoso e desatinado (*idem*: 14-15), que, nos poemas de *Gomes Leal*, escritos e publicados num volume colectivo de 1948, e, depois, em *Poesia-III* (1961), surge apedrejado por crianças, com «aquela alegria secreta/dos anjos bêbados nos esgotos» (Ferreira, 1983b: 87). Tal retrato do autor de *Claridades do Sul* é, sem dúvida, devedor do que Raul Brandão (1998: 82-86) faz, em clave realista e expressionista, sobre a mesma figura, nas suas *Memórias-I*.

⁷ A estridência do grito está muito presente no conto «A ‘Boca-Enorme’», uma antonomásia da protagonista do texto (Ferreira, 1990b: 41-47). Essa crónica, iniciada em tom de aparente leveza jornalística, é, de imediato, contaminada pela metáfora destrutiva de um «dia esgarçado de sob» (*idem*: 41) e pela deformação expressionista de

agentes do torpor que mina a sociedade. Em «A festa ficou-me barata!», apresenta-se-nos, por exemplo, o diálogo entre um capelista, que narra a forma expedita como poupou com o funeral do filho tuberculoso, e uma sua cliente de meia-idade, bastante semelhante às carpideiras de *O Avejão* (1929), de Raul Brandão. A artificialidade grotesca do rosto (patente nos segmentos que sublinho no excerto abaixo transcrito) reduz esta figura feminina a um títere solitário, a uma máscara opaca, ridícula e macabra, dado o seu gosto de

[...] sorver as desgraças alheias com a cara pintada de alma, aos beijinhos no pó de arroz lívido das senhoras viúvas, pé ante pé nas veladas dos mortos, a cochichar nas visitas de pêsames e em todos os serões lúgubres, onde pode ser ridícula à vontade sem que ninguém lhe estranhe a velhice, porque as rugas até ajudam a exprimir melhor a dor, sobretudo a que ninguém sente, mas todos gostam de ver estampada nas faces dos outros. (*idem*: 73)

Crónica a crónica, sucedem-se as cenas e os discursos que proclamam a obediência e a resignação vis, que levam à prática a violência, mais ou menos surda, sobre mulheres, velhos e crianças. Indo além da denúncia da cidade do vício naturalista, escarpada nas suas degenerescências e patologias, faz-se a escuta irónica (por vezes, sarcástica) dos valores oficiais do Portugal salazarista⁸. Quero com isto dizer que não está tanto em causa uma sátira de costumes e tipos mas a análise da sociedade nos seus mecanismos opressivos e anestésicos de que o próprio *eu* não está a salvo, inclusive quando manifesta o paroxismo emocional das suas razões humanitaristas. Note-se que também na expressão do remorso social se pressente a memória familiar da dor humana que contaminou os sujeitos de Cesário e Brandão. A diferença está, entre outros factores, no grau maior da sua auto-ironia, já que este *eu* não esconde o

uma rapariga, vítima do que os naturalistas chamariam patologia social. Emblematicamente, a «fealdade activa do seu júbilo quase feroz» (*idem*: 42) prenuncia a raiva pela injustiça do mundo e reúne «todos os gritos num único grito insuportável de vingança contra o futuro longe do mar e do sol» (*idem. ibidem*).

⁸ Como terei ocasião de desenvolver no ponto 4.3.1., a aproximação ao real concreto passa não só pela forma incidental e circunstancial da crónica mas igualmente pela exposição dialógica do discurso hegemónico e totalitário. Dessa escuta resulta a possibilidade de relativizar o poder e de o confrontar com discursos alternativos/silenciados, inscrevendo-os a todos no fluxo da história.

quanto é posto em causa pelo mundo dos outros e até que ponto é atingido por contradições e desajustes no seu íntimo. Cabe acrescentar, em todo o caso, que se, na obra em estudo, a tónica está mais no mundo dos outros do que no mundo do *eu*, a verdade é que não é pequena a importância de um sujeito que toma partido, que se refere a si mesmo e ao que aprende a partir desses outros e de si face a eles, recolhido ao lugar de observador-descritor.

É certamente por este olhar incisivo e constestatório do real português que Alexandre Pinheiro Torres insiste em descrever «o mal disfarçado panfletarismo do título [O *Mundo dos Outros*] que o faz transportar por uma ponte bem visível ao universo dos ‘humilhados e ofendidos’» (Torres, 1975: 237). Não nego alguma pertinência nesta leitura crítica sobre o livro de 1950, cuja enunciação se apresenta fortemente modalizada e acentua o traço caricatural e mordaz de vários retratos sociais⁹. Ainda assim, parece-me excessivo considerar O *Mundo dos Outros* como um livro panfletário, quando nele é marcante a constituição crítica do *eu* que faz de conta que não vê coisas revoltantes e se limita a passar ao lado. Em consequência, parece-me legítimo insistir na acção incisiva da ironia que recobre a angústia do *eu* face a si mesmo, às suas cobardias e contradições.

Lembro, agora, que O *Mundo dos Outros* tem por base a recolha de crónicas semanais, publicadas por José Gomes Ferreira na *Seara Nova*, em 1945, sob o título de «O espectáculo das ruas». Na passagem a livro, em 1950, o título muda para O *Mundo dos Outros. Histórias e Vagabundagens*, o que tem implicações semânticas muito significativas. Parece-me pacífico justificar o título inicial (de 1945) pela evidência do quadro visual disponível ao observador, as coisas concretas da vida urbana. O título substituto preserva o objecto do espectáculo, com maior demarcação do observador, em posição recuada, a que o subtítulo

⁹ Escolho o seguinte passo, em «Árvore: vingá-nos!», o marialva presunçoso no seu fraseado gabarola, símbolo de uma sociedade que ofende as mulheres. A ênfase modalizadora do enunciador não evita a caricatura implacável e desumanizada da personagem, conseguida pela animalização dos olhos e pela reificação do corpo: «Não. Lá homem, não! § Afigura-se-me uma iniquidade chamar homem a qualquer biltre débil, com esqueleto de arame a segurar chumaços de alfaiate, bigodinho a embranquecer mais a pele suada, cabelo, com pinceladas de brilho, colado ao crânio com grude, e olhos a lembrarem ratoeiras onde morrem sufocados dois ratinhos lazarentamente pardos...» (Ferreira, 1990b: 121).

Histórias e Vagabundagens junta a capacidade de ficcionalizar e a deriva vagabunda por entre as gentes da cidade e as histórias que ela abriga.

Alexandre Pinheiro Torres (1975: 225) considera esta posição observadora como um indício forçoso de passividade porque corresponde a um espectador privado da verdadeira vida que lhe permitiria a intervenção cívica e transformadora da sociedade. Não nego que esse seja um bloqueio ético real a que o escritor muitas vezes se refere. Mas, postas as coisas nestes termos, pressupõe-se uma instrumentalização do literário pela luta política que Gomes Ferreira não subscreveu, assim como não se leva até às últimas consequências o impacto irónico do discurso e a experiência moderna do olhar que o *eu*-autor de *O Mundo dos Outros* concretiza de um modo nada passivo ou depreciável.

Em primeiro lugar, importa não esquecer que se escolhe a cidade humana, em detrimento das ruas e dos edifícios despovoados, e os termos utilizados são tudo menos os de alguém alheado e desistente: «Quero lá saber da Lisboa de pedra histórica com ortigas nos pátios, nespereiras nos balcões e palácios de bafio como museus de silêncio podre.» (Ferreira, 1990b: 173). O sujeito prefere fixar a cidade no que ela tem de mais vivo, banal, histórico e conflituoso: nesse sentido, é relevante que a paisagem ganhe a forma metafórica de um corpo que contamina a pedra dos edifícios com a humanidade dos afectos, choques e movimentações. Esse é o propósito do observador-cronista, conforme diz quase a abrir «Reportagem do medo», onde o próprio se define como «espectador das ruas» (*idem. ibidem*), epíteto derivado do título dado às crónicas em 1945:

Descobrir as tragédias e as farsas dessa multidão diária que cobre de carne humana e de tumulto os rossios, as janelas, as igrejas, os eléctricos, os cafés e as tabernas, eis uma das mais deleitosas ocupações do meu destino de espectador das ruas, espectador *sui generis* aliás, pois não me limito a assistir à vida do camarote do meu segundo andar, mas a saltar, de vez em quando, a pés juntos, para o palco e a representar também algumas «rábulas». (*idem*: 173-174)

Neste trecho surge uma segunda marca activa do cronista que, com exuberante ironia, se denuncia enquanto espectador (de camarote) da vida e enquanto actor de «rábulas» (destacadas no texto entre aspas, *idem*: 174), exibidas no palco da escrita. As «rábulas» indiciam, porventura, o registo expressionista do *eu* (mais do que o teatro das ruas), sempre que se vê a si mesmo interpretando o seu papel, com auto-ironia dolorosa. Essa é a outra arma usada para evitar a passividade: reflectir no acto enunciativo sobre a matéria e a *ars* literárias, tornando ainda mais desafiante e problemática a forma incisiva com que se diz e denuncia a realidade social. Daí a modalização acusatória de que se serve este *eu*-jornalista-das-ruas quando descreve os lugares públicos onde grassam o medo, a demissão e, uma vez ou outra, o impulso quixotesco de alguns transeuntes que rapidamente se encolhem no silêncio. A isso se devem as suas críticas tão contundentes sobre o Portugal seu contemporâneo, escrutinado pela enumeração das violências constantes no quotidiano:

Bico calado. Ausência completa de dons-quixotes. Todos a pensarem nas vindimas¹⁰, nos destinos exíguos ao molde da alma de cada um.

Que lhes importava o atropelo, a prepotência, o pontapé nas canelas do vizinho, o insulto, a calúnia, o apalpão impotente, o abuso do mais forte, as rasteiras e os pinhões nos velhos?

[...] todos acabaram por engolir o grito e passar adiante...

Porque os portugueses de hoje, infelizmente, passam sempre adiante. (*idem*: 175)

Convém, entretanto, não esquecer que a condução argumentativa desta última citação implica mais do que o libelo acusatório à sociedade, porque o *eu* não difere desses cidadãos impotentes no grito de revolta, por mais vigoroso e estridente que sonhe ser. Na prática, como qualquer outro, também ele se demite perante a opressão quotidiana dos mais indefesos. A crua auto-ironia desvela a impotência do símbolo cervantino que o observador encarna mais do que ninguém: «cheio de comícios por dentro e de impossibilidades por fora —

¹⁰ Onde se lê «vindimas» deve ler-se vidinhas.

prossegui friamente o meu caminho, a fumar um cigarro abstracto, com a voz de D. Quixote entalada na garganta» (*idem*: 176).

Nesta fórmula de auto-acusação está pressuposto que a face do sujeito se constrói desafiado pela alteridade, seja ela a da cidade dos que trazem a solidão e a fraqueza nos olhos, seja a sua própria, dividido no seu interior, por vozes e imagens conflitantes: esse é o significado do «espanto de trazer por fora um ser tão completamente diferente de [si]» (*idem*: 64), quando anda pelas ruas a captar a vida miúda e comum. Nessa qualidade, é um «poeta em férias» (*idem*: 63), como a si mesmo se chama, com lucidez vigilante. Tal definição pessoal revela certamente a memória das *Viagens na Minha Terra*: não me refiro ao herói da novela sentimental, um daqueles solitários «sonhadores acordados» (Garrett, 1983: 207) a quem se rompeu a corda do coração num século de barões. Falo, sim, do «[p]oeta em anos de prosa» (*idem*: 127), qualificativo que bem pode aplicar-se ao desajuste, à deceptividade que o narrador-autor das *Viagens* sente em relação aos valores e aos caminhos trilhados pela nação portuguesa do seu tempo¹¹. Por seu turno, o cronista de *O Mundo dos Outros* é um «poeta em férias» no confronto com a letargia social dominante onde parece não caber a poesia. Há algo nessa expressão, igualmente oriunda de Garrett, que se relaciona com a imagem composta do dândi na aparência despreocupado, mas com um fundo de angústia¹². Assim se justifica que o sujeito de *O Mundo dos Outros* viva uma relação de proximidade desfasada com a cidade, agravada pelo facto de, a cada momento, nos revelar a matéria verbal de que é feita a sua enunciação. Em confluência, todos estes factores subvertem a eficácia solar ou supostamente panfletária de alguns

¹¹ Na «Advertência» a *Folhas Caídas*, compõe-se um retrato idêntico do poeta, em contraste com a «gente do mundo»: «Deixai-o passar, gente do mundo, devotos do poder, da riqueza, do mando ou da glória. Ele não entende bem disso, e vós não entendeis nada dele. § Deixai-o passar, porque ele vai onde vós não ides; vai, ainda que zombeis dele, que o calunieis, que o assassineis. Vai, porque é espírito, e vós sois matéria.» (Garrett, 1956: 68-69).

¹² Outra referência intertextual do «poeta em férias» é o título *A Musa em Férias* (1880), de Guerra Junqueiro, que materializa uma fina melancolia pela juventude já longínqua e o abandono do gládio poético de denúncia e combate: nesta obra poética, Junqueiro entrega-se a *Idílios e Sátiras*, como se pode ler no subtítulo do livro ou na «Dedicatória» onde diz: «Desprender, desfolhar estas canções sem nexo,/Estas pobres canções, tão simples, tão banais,/Mas onde existe ainda um pálido reflexo/Do tempo que passou, e que não volta mais.» (Junqueiro, 1949: 13).

momentos do seu discurso cronístico. Este é já, naturalmente, um sujeito talhado pela tradição poética da modernidade e que a figura do oxímoro sintetiza na perfeição¹³.

Em *O Mundo dos Outros*, é muito assíduo o efeito espectral da face do autor, tal como se formula na crónica «A Sombra»: «E abro, com esforço enorme, um sorriso que mal cobre o frio da caveira.» (*idem*: 66). O rosto e a caveira mostram, na sua incoincidência, a sombra do duplo e o estilhaço de quem diz *eu*. Assoma aqui, naturalmente, o motivo da *vanitas*: o duplo é uma evidência da morte inscrita e subjacente à vida. Implica, portanto, uma profunda auto-consciência, presente por detrás de todos os episódios em que os *outros* interagem com o *eu*, levando-o ao seu lado mais profundo, dividido e problemático. A seu lado passa, é certo, o cortejo da humanidade sofredora com quem está solidário mas a que pode apenas dizer da sua impotência, condoído pela exiguidade egoísta da sua dor. Em «A Rapariga Sem Cara», pouco ou nada faz por uma figura indefesa da noite e nem sequer cumpre os requisitos melodramáticos do humanitarismo romântico. Aí nasce o sentido agudo do seu remorso, uma impressão surda de sofrer e de ser cúmplice por omissão dos crimes da sociedade: «E eu continuei o meu caminho, frio, frio, frio — com os olhos do avesso a chorarem por dentro.» (*idem*: 111).

A este propósito, não me parece descabido pôr em paralelo José Gomes Ferreira e Mário Cesariny, nas suas primeiras produções, como *Nobilíssima Visão* (escrito em 1946 e publicado em 1959). Nessa poesia de Cesariny está em causa uma Lisboa herdada de Cesário e de Pessoa: a força do real é filtrada pela purga irónica do sentimentalismo romântico e envolta numa angústia mordaz e cáustica, com o «riso admirável de quem sabe e gosta/ter lavados e muitos dentes brancos à mostra» (Cesariny, 1991: 16), como se diz a findar o poema «Pastelaria». Em *Louvor e Simplificação de Álvaro de Campos* (1953), é a cidade que sai à rua de manhã, em massa, não só com gestos mecânicos mas também com discurso vazio e, não raro,

¹³ Fernando Cabral Martins identifica em Cesário a viragem poética da modernidade que assume o «oxímoro vivo em que o Eu se torna» (1994: 130) e que vem a desaguar no modernismo de Mário de Sá-Carneiro ou de Álvaro de Campos. Também em José Gomes Ferreira, tal definição retórica faz sentido porque o sujeito se revela uma figura dispersiva, paradoxal e irreconciliável, deslocado do mundo por um hiato irónico. Entre os oxímoros disponíveis na obra de José Gomes Ferreira, talvez nenhum outro defina melhor essa sua condição dispersiva como o título de 1977: *Intervenção Sonâmbula*.

hipócrita (*idem*: 64). Segue-a alguém que a olha e pensa com gargalhada amarga, avessa à moral burguesa e à compaixão pelo trabalho, inclusive o seu, num escritório. Por isso, se recolhe, na margem, de todos esses habitantes, sem excepção, que «[p]ropalam não sei que náusea, retira-se-me o estômago só de/olhar para eles!» (*idem*: 67). Nesse sentido, Cesariny expõe as contradições do humanismo e contorce-se, sem remorso, numa vertigem crua, aparentada (simplificada, adianta o título da composição) à de Álvaro de Campos, diante da realidade tosca do dono da tabacaria e do «Esteves sem metafísica» (Campos, 1997: 239), no poema «Tabacaria»¹⁴.

À semelhança do que afirmei anteriormente, no subponto 3.3.2., as lágrimas interiores do sujeito de *O Mundo dos Outros* são reguladas por uma ironia social que não compromete o credo humanista¹⁵. Tal acontece face aos cidadãos com quem o *eu* se cruza e cujos prosaísmos poetiza, apesar de a *persona* do poeta-cronista se debater, a cada instante, com a própria sombra. Como sucede na construção encenada da voz e do auto-retrato, estudada nos dois anteriores capítulos do meu trabalho, também a *visão de artista* sobre a paisagem urbana implica o distanciamento reflexivo, a transmutação e a desrealização dos sentidos. Vivida de dentro, a cidade nasce do fingimento literário, mostrado dentro de uma cabeça sabedora do fazer literário e assombrada por duplos: é nessa exibição declarada que o cronista expõe a

¹⁴ Não pretendo fazer, numa nota-de-rodapé, a síntese do posicionamento ideológico de Fernando Pessoa face à cidade dos outros, descrita, entre muitos outros, nos ensaios de João Barrento (1987: 85-101) e La Salette Loureiro (1996: 229-251). Desenvolverei um pouco mais esta questão adiante, ainda neste subponto. No entanto, é sabido que em «Tabacaria» ou no *Livro do Desassossego*, o super-sujeito pessoano afirma, até à exaustão, a incompatibilidade e incomunicabilidade com os outros de quem recebe estímulos, para ir mais fundo na sua cela interior. Por isso, em «Cruzou por mim, veio ter comigo, numa rua da Baixa», Álvaro de Campos rejeita o humanitarismo dos romances de Dostoiévski e Gorki (Campos, 1997: 223). Em *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, Pessoa define-se, entretanto, pelo oxímoro «um misantrópico amante da humanidade» (1966: 7). Quanto a Cesariny, voltarei brevemente a ele, no ponto 4.2., quando ponderar a posição relativa de José Gomes Ferreira entre neo-realismo e surrealismo.

¹⁵ Como referi no ponto 3.3.2 (na nota 51), Franco Nogueira (1954a: 238) e Mário Sacramento (1959: 204) viram afinidade entre o sarcasmo de *O Mundo dos Outros* e o de «Tabacaria», de Álvaro de Campos, facto que, em José Gomes Ferreira, atenua ou, pelo menos, complexifica a força solidária do seu olhar sobre a sociedade. É nessa dialéctica entre as sombras interiores e a necessidade de não esquecer os outros que José Gomes Ferreira se aproxima das crónicas de Irene Lisboa, algumas delas também publicadas na *Seara Nova*, como as que reuniu em *Esta Cidade!* (1942). Aí podem encontrar-se instantâneos da Lisboa dos fins dos anos 30 e princípios de 40, com os seus casos e criaturas do quotidiano (dos bairros pobres e do Chiado dos intelectuais) que cercam a autora e que estimulam o seu pensar e a sua escrita. Sucedem-se os retratos de tipos, sujeitos a um filtro subjectivo, agudo e preciso, que, não chegando a ser corrosivo, denuncia uma angústia irónica/melancólica perante a solidão e a miséria da cidade a que pertence o sujeito que escreve (Irene Lisboa, 1995).

«dimensão de autoconsciência do artista enquanto tal» (Martins, 1994: 134). Afinal de contas, o duplo fora já uma das manifestações mais evidentes do paradigma modernista, como efeito deliberado de linguagem, na relação comunicativa do texto com o leitor. Nos termos de Fernando Cabral Martins, o duplo constituiu então a «(cons)ciência da construção poética [que] formula a presença de dois — eu e outro — no lugar onde a *fougue* romântica via a apresentação espontânea de um Eu» (*idem. ibidem*), equivalendo à presença enunciativa na linguagem¹⁶.

Em «A Rapariga Sem Cara» é muito evidente a interiorização da paisagem, captada em deriva nocturna pela visão de alguém que topa com candeeiros, pedregulhos e vultos inconformes, perdidos na treva¹⁷. A silhueta do sujeito recorta-se e transmuta-se na forma como apreende as ruas sombrias por onde caminha noite dentro, sendo ela também fruto dos seus «sonhos públicos» (Ferreira, 1990b: 105):

A espaços, na noite íngreme, os clarões dos candeeiros alongavam-me mais a sombra no muro da ladeira que vedava o panorama da cidade estendida até o horizonte fundo das estrelas. Ia meio acordado, como de costume, e a realidade só me entrava na alma aos farrapos, com desamparo de sons soltos de buzinas, ecos de passos em lajedos e vultos de árvores súbitas a rasgarem a neblina da noite. (*idem. ibidem*)

Não apenas o seu corpo se molda aos clarões dos candeeiros («os clarões dos candeeiros alongavam-me mais a sombra no muro») como o tempo se espacializa na fórmula de

¹⁶ A espaços, o enunciador de *O Mundo dos Outros* faz a introversão sobre si mesmo, dando-se como a personagem que, em acto, compõe a escrita da cidade. Logo no *incipit* de «A Digna», mostra as limitações do seu ponto de vista sobre a matéria humana com que se cruza na rua e que decide passar ao papel: «Pois claro que vou ser injusto. Sei lá o que se passa na alma daquela mulher que apenas conheço de vista, de roçar pelo seu perfume!» (Ferreira, 1990b: 179). Quase a concluir, o autor intercala a narrativa com o comentário auto-reflexivo, sublinhado pelo itálico: «Até que um dia (*não, não resisto a este final de efeito, género apotesose, que me parece tão bonito, tão fino, tão espiritualista*), até que um dia o ascensor, em vez de se deter na plataforma do Convento do Carmo, continuará pelos céus fora [...]» (*idem. 187; itálico do texto*).

¹⁷ Na recensão a *O Mundo dos Outros*, Franco Nogueira salienta a absorção interiorizada da cidade que unifica a colectânea de textos dispersos. Além disso, levanta o problema correlato da escrita autobiográfica e evita definir a obra como um documento transparente, graças ao conceito de «*confissão poética*» (Nogueira, 1954b: 177; itálico do texto): «[...] o que se impõe e está sempre ante os nossos olhos, através de desabafos auto-biográficos, é a personalidade de José Gomes Ferreira. *O Mundo dos Outros* é uma reportagem poética, sim, mas também e principalmente, uma *confissão poética*» (*idem. 176-177; itálico do texto*).

intersecção espaço-temporal em «noite íngreme». Deste modo a noite é representada segundo o relevo que o olhar quase alucinado recorta na cidade, perspectivando-a num foco largo que chega à dimensão cósmica. A cidade entranha aos poucos um corpo que a apreende distorcida, «aos farrapos» (*idem: ibidem*), em ecos e vultos distorcidos.

É, todavia, em «Insónia» que a vigília perplexa faz visualizar melhor a cidade vista por quem não dorme e que a inventa dentro da cabeça, através de palavras: «Há horas que estou para aqui neste quarto às escuras de olhos fechados, talvez para me convencer ingenuamente de que fui eu quem inventou a noite com o meu cerrar violento de pálpebras.» (*idem: 79*). Assim começa o texto que explora uma atenção dispersa em múltiplas direcções, reunindo curtos diálogos parcialmente citados; retratos sumários de gente só, desconforme, embalada nos seus dias vazios e iguais, a ponto de se fundirem todos numa:

[...] mancha confusamente parda de apertos de mão, atropelos, «como está, está bem?», encontrões, invectivas, «não vê, sua besta?», tinires agudos de eléctricos, plataformas apinhadas, balbúrdias, basbaques a olharem para as mulheres, um petiz a chorar na noite aflita e aquela garota de 12 anos, numa cave, a pintar os lábios com pedaços de papel de cor e a rir muito, já com os olhos cheios de imitação de idílios. (*idem: 79-80*)

Longe de ser um espectáculo distante ou uma projecção da interioridade, a cidade tem diluídas as fronteiras (físicas e ideológicas) que a separam do seu enunciator. Poderia qualificar esta cidade como «translúcida», para usar o adjectivo que João Barrento (1987: 86) atribuiu à Lisboa de Fernando Pessoa: essa é, na sua opinião, a «marca da modernidade» (*idem: ibidem*) que torna o espaço num palimpsesto impregnado por alguém que a vive em deriva para se encontrar a si mesmo. O argumentário de Barrento vai, contudo, no sentido de identificar a cidade de Pessoa como a mediação retórica da metonímia que define a relação com o espaço e a inscrição do olhar (*idem: 92-93*). Avistada da janela, a paisagem é-lhe dolorosamente contígua, pelo que ela perde os contornos reais: ao ficar existencialmente isolado da cidade visível, o sujeito de *O Livro do Dessassossego* ou da poesia ortonímica vê, num torpor

estático e sonhador, uma Lisboa irreal e ausente, isto é, o espaço-vertigem do seu interior em estilhaço (*idem*: 100-101).

Desenvolvo um pouco o paralelo com Pessoa, quando sei que, ao contrário de José Gomes Ferreira, em Pessoa «a cidade é um referente e um fundo essencial, porque é ela que, por contraste e catalização, permite chegar ao fundo do Eu, e ao fim do mundo, no isolamento propício da cela» (Barrento, 1987: 98). Já o gesto transformador do real, em *O Mundo dos Outros*, não desequilibra a balança dialéctica entre o *eu* e a cidade: não pende declaradamente só para o interior nem prescinde da imagem humanista (sem humanitarismo, que a auto-ironia inviabilizaria) da cidade. Contudo, esse facto não impede José Gomes Ferreira de problematizar ideologicamente a relação da sua personagem de autor com o espaço e de expor textualmente a sua composição literária. Também a ele a cidade entranha como experiência sensorial e como montagem em que ele é, ao mesmo tempo, protagonista e encenador da enunciação:

Esperem, que eu já explico. Deixem-me, primeiro (badalai, badalai à vontade, relógios de todas as casas e de todas as torres de Lisboa), deixem-me, primeiro, vasculhar outra vez dentro de mim, para atar certos pequenos episódios, submersos até há pouco no mar pardo dos [apertos] de mão e das anedotas do dia e agora triunfalmente à superfície como ilhas ligadas umas às outras por uma palavra apenas... a tal palavra do ódio adiado...

...Palavra que começou a perseguir-me, mal saí de casa, manhãzinha cedo, na paragem dos eléctricos, com o sol acinzentado pelas nuvens.

Personagens: dois infelizes, como eu, à espera de carro. (Ferreira, 1990b: 80-81)

Confrontado com sombras duplicadoras de si mesmo, o cronista exhibe, neste passo, uma espécie de écran mental onde compõe uma cena dramática e aponta reflexivamente para os instrumentos da memória convocados para esta tarefa. Daí a naturalidade de uma quase didascália dramática («Personagens: dois infelizes, como eu, à espera de carro.») que introduz a

acção subsequente do texto, passada na paragem do autocarro, e sintomática de uma Lisboa opressiva, servil e humilde.

Como em Pessoa, esta composição do espectáculo das ruas subentende o formato discursivo estimulado pela deambulação na cidade, ajustado à fluidez iterativa da prosa que a diz por escrito, na primeira pessoa. Sustenta-se, desta forma, a impregnação da entidade perceptiva e da sua temporalidade no espaço representado, por onde passa e onde se inscreve. Sendo a paisagem um efeito de sentido que depende da sua representação, é natural que à referida impregnação na paisagem corresponda uma visão do mundo específica, com investimentos simbólicos próprios, construídos no texto¹⁸.

Recordo, a este propósito, que, em *Incidências do Olhar*, Helena Carvalhão Buescu (1990) fala duma tendência predominante já no romance romântico para a percepção interiorizada do espaço. Quer isto dizer que, mais do que um espectáculo exterior, a paisagem romântica e o registo descritivo a ela associado, corporalizam o sujeito no texto, impulsionado pelo dinamismo da história, pelo motivo da viagem e pela virtualidade da aprendizagem individual (Buescu, 1990: 77-79). Distinto da sensação da natureza, própria da literatura setecentista, o sentimento ou «vivência integrativa da natureza» (*idem*: 139) delinea a paisagem como rede e profundidade, como «*cruzamento* criador de um espaço por assim dizer ‘bifacial’ (interior e exterior), encontro e início de indefinição entre sujeito e objecto» (*idem*: 88; itálico do texto). Por conseguinte, a paisagem dispersa-se pela multiplicidade das sensações de quem a apreende de dentro e a escreve, cada vez mais, sob a forma do fragmento e da sinestesia. Essa passou a ser, depois, a prática corrente da modernidade literária de novecentos que fundiu

¹⁸ Em «Dona Musgo», torna-se por demais relevante o investimento da memória pessoal sobre o espaço, neste caso, sobre a janela onde cristaliza a protagonista da crónica: o *eu*-narrador imobiliza o quadro, em contraste com a aceleração temporal dos episódios que fizeram o seu crescimento e o seu percurso pelo mundo: «[...] enquanto eu crescia e a terra minguava à minha volta, a menina do rés-do-chão se mantinha exactamente igual, toda como dantes, com a mesma estagnação no rosto, [...], tal como se existisse outra medida de tempo para a imobilidade do seu desdém.» (Ferreira, 1990b: 143-144).

sujeito e espaço, tornando invisível o homem que olha a paisagem e que assim se dilui e impregna o cenário da representação (*idem*: 98-108)¹⁹.

No caso da cidade de José Gomes Ferreira, a densidade do quadro urbano passa pelo movimento deambulatório de um sujeito que olha e absorve a paisagem de fora, em função do seu interior, incoincidente consigo mesmo e com o mundo dos outros. Lembro um fragmento de *Imitação dos Dias* no qual é notória essa simultaneidade de desajustes que parte de um eco intertextual da «Chuva Oblíqua» pessoana e das suas camadas interseccionadas de paisagem: «Cenário para nada — desconfio. Porque — ó raiva de chover por dentro! — os homens teimam em arrastar-se pela cidade, lamuriosos e curvos, sem se atreverem a resistir às sombras que os puxam para a morte do chão...» (Ferreira, 1970: 63). A «raiva de chover por dentro» (*idem. ibidem*) revela o sujeito inscrito nas ruas e determina a fantasmagoria que envolve os habitantes oprimidos pela gravidade urbana, nomeadamente pelas «sombras que os puxam para a morte do chão» (*idem. ibidem*)²⁰.

Claro que, para compreender essa atenção suspensa sobre a cidade, não posso esquecer a referência simbólica do *flâneur*, identificado por Charles Baudelaire e, depois, por Walter Benjamin, como o ícone da sensibilidade urbana e moderna, inscrita na cidade de Paris do século XIX. Em ambos os autores, o *flâneur* vale pela forma como circula entre a multidão e como responde às imparáveis excitações da grande metrópole, tentando decifrar e «extrair o

¹⁹ Numa proposta paralela à de Helena Buescu, Claudio Guillén (1998: 98-176) descreve as artes plásticas e a literatura desde o renascimento, pela invisibilidade crescente, mesmo se não linear, do homem na representação da paisagem. Segundo este comparatista, abandonou-se gradualmente a determinação de motivos bíblicos ou mitológicos sobre a representação artística do espaço: a pintura de oitocentos está já impregnada pelo olhar e pela imaginação individuais e, mesmo sob o efeito de real, a paisagem mostra ser uma experiência do visível. A abstracção de Kandinski, Mondrian e Miró constitui a expressão acabada do tal homem invisível, imiscuído nas formas e matérias artísticas (*idem*: 175). No campo literário, Guillén elege o *Livro do Desassossego* para ilustrar essa tendência abstratizante: Pessoa sujeita a paisagem à experiência pendular e desrealizadora do pensar e do sentir e pressupõe um leitor a desdobrar-se, a ficcionalizar-se repetidamente na busca da alteridade (*idem*: 174).

²⁰ No poema XX de *Heróicas* (escrito em 1936-1938 e publicado em *Poesia-I*, 1948), repete-se a imagem interior do sujeito como uma paisagem interseccionada: «Lá fora, não sei onde/— talvez dentro de mim —/ouço o ranger dum barco /na invenção das ondas /aladas no vento...» (Ferreira, 1983a: 90). A sequência imediata do poema mostra, porém, este *eu* sensível à convocatória desesperada das vozes do mundo, em tempestade. Numa hiperbólica encenação coral, assoma a sua angústia perante a cidade dos homens, condenada à mecânica normalidade do absurdo. Atente-se no oxímoro, por mim sublinhado, nestes dois versos: «Milhões de vozes no mesmo instante do mundo/rugem no céu um silêncio de tempestade» (*idem. ibidem*).

eterno do transitório». Baudelaire (1993: 21) descreve-o, em *O Pintor da Vida Moderna* (1863), tomando o exemplo dos trabalhos do desenhador Constantin Guys. Baudelaire faz dessa figura a metáfora da nova atitude estética do artista perante o urbanismo e a multidão anónima, onde se deposita um «imenso reservatório de electricidade» (*idem*: 18). Condição essencial dessa colheita aleatória e até amoral das ruas é que o *flâneur* permaneça anónimo, ao abrigo dos olhares do mundo, dissimulado no meio do objecto da sua observação: só assim pode entregar-se, entre o êxtase e o *spleen*, à observação distraída, caleidoscópica e móvel da massa humana, das mercadorias que circulam e das imagens que se multiplicam em velocidade galopante. Daí ele ser aquele que faz botânica no asfalto, segundo a luminosa metáfora de Walter Benjamin (1998a: 50)²¹.

Em *O Mundo dos Outros*, a coincidência com a figura emblemática do *flâneur* passa pela relação ociosa, colecionadora e consumista que o *eu*-autor finge assumir com a cidade: ao mostrar-se nessa pose, o sujeito de José Gomes Ferreira põe a nu os limites do humanismo de que, contra algumas evidências, não prescinde. Do *flâneur* vem-lhe igualmente o motivo da deambulação: ela determina-lhe o formato dado à cidade dos outros, seccionada em fragmentos e quadros, adensados pela memória e pela sensação de irreabilidade, mas não incompatível com a disponibilidade para o real miúdo e comum. Na retracção típica do melancólico, as trocas deste sujeito com o mundo fazem-se sob o estímulo não tanto de objectos mas sobretudo dos seres anódinos da cidade que, a todo o momento, lhe entram pelos olhos adentro²². Humanismo *oblige*.

²¹ Benjamin elege o *flâneur* como o protagonista do olhar deslumbrado pelas mercadorias que o século XIX, capitalista e burguês, mais estimula, mesmo se ele foge, pela ociosidade, ao modelo (burguês) da utilidade e do trabalho. O seu posicionamento político consiste no alheamento face às inquietações e injustiças que a paisagem abriga: «El bulevar es la vivienda del *flâneur* que está como en su casa entre fachadas, igual que el burgués en sus cuatro paredes. Las placas deslumbrantes y esmaltadas de los comercios son para él un adorno de pared tan bueno y mejor que para él burgués una pintura en el salón. [...]. Sus bibliotecas son los kioscos de periódicos, y las terrazas de los cafés balcones desde los que, hecho su trabajo, contempla su negocio. Que la vida sólo medra en toda su multiplicidad, en la riqueza inagotable de sus variaciones [...]» (Benjamin, 1998a: 51). Sobre este tópico tão frutuoso na cultura moderna e contemporânea, sobretudo graças a Baudelaire lido por Benjamin, cf. a colectânea de ensaios *The Flâneur*, coligidos por Keith Tester (1994).

²² Em «A Iona», de *O Irreal Quotidiano*, há um exemplo de atracção mista por seres e objectos: «Entretanto passo por uma barbearia, espreito e avisto um mestre-escama de bata branca e careca a arrancar a folha do calendário da

Para esta minha leitura, tenho a ajuda da desafiante conexão de vectores artísticos, culturais e tecnológicos que Jonathan Crary reúne em *Suspensions of Perception* para falar do tema da atenção, entre 1880 e 1905. Encontra-se, naturalmente, nesta matéria a definição da visualidade dispersa e melancólica do *flâneur* pela grande metrópole, excitado pela galerias comerciais, exposições universais e panoramas. A Crary interessa estudar a repercussão que tiveram nas artes essas mudanças na atenção, em consequência da crescente desordem da experiência social do final do século XIX. Mesmo sem entrar nos pormenores deste estudo monumental²³, retenho o diagnóstico feito à marca distintiva da atenção moderna sobre o mundo, de que resultaram a erosão do princípio de realidade e de pertença, a indistinção entre interior e exterior e o isolamento maior do indivíduo, afectado no senso da sua intimidade introspectiva. Por isso, no entender de Crary:

Modern attention inevitably fluctuates between these poles: it is a loss of self that shifts uncertainly between an emancipatory evaporation of interiority and distance and a numbing incorporation into myriad assemblages of work, communication, and consumption. (Crary, 2000: 370)

Não se tratando de uma tomada de lugar da atenção pela distração, já que estes são factores historicamente correlatos²⁴, a verdade é que a nova cultura da visualidade foi-se tornando hegemónica desde o limiar do século XX: uma das manifestações mais exuberantes desse

parede. Enquanto na mercearia ao lado entra-me, pelos olhos dentro, o esmalte muito brilhante da balança onde oscila o ponteiro trémulo. § Outros ponteiros gastam os mostradores dos relógios... Entardece.» (Ferreira, 1971b: 103).

²³ Crary estuda, a fundo, as novas formas tecnológicas do espectáculo visual e auditivo e a resposta artística (sobretudo na pintura de Seurat, Matisse e Cézanne) à desintegração do olhar sobre o real que conduziu a uma reinvenção das práticas miméticas pelas correntes modernistas.

²⁴ Segundo Crary, na primeira metade do século XIX, a atenção foi um requisito elementar de um sujeito idealmente concentrado, soberano e criativo. Além disso, ela determinou o funcionamento eficiente de instituições disciplinares, como a escola, e da própria organização do trabalho. O final do século intensificou, entretanto, a mobilidade e a comunicação, o consumo de massas e a noção de espectáculo e, portanto, as formas dispersivas da atenção. Nessa altura, a distração não substitui propriamente a atenção, pelo excelente motivo de que as duas são pólos de um mesmo contínuo. Diz ele: «My contention [...] is that modern distraction was *not* a disruption of stable or 'natural' kinds of sustained, value-laden perception that had existed for centuries but was an *effect*, and in many cases a constituent element, of the many attempts to produce attentiveness in human subjects. If distraction emerges as a problem in the late nineteenth century, it is inseparable from the parallel construction of an attentive observer in various domains.» (Crary, 2000: 49; *itálicos do texto*).

fenómeno foi a arte cinematográfica, com a definição do tempo filmico e da apreensão específica do espectador.

Por sinal, José Gomes Ferreira foi um protagonista bastante consciente dessa mutação histórica operada pelo cinema, através das crónicas que publicou nas primeiras revistas da especialidade, em Portugal, no início dos anos 30. Não é este o espaço para analisar tais textos (hoje parcialmente coligidos no volume *Uma Sessão por Página*, 2000) que não considerei como *corpus* do meu estudo²⁵. Todavia, não posso deixar de registar, como já o fez Joana Matos Frias (2002: 118-120), que essas crónicas exercitam a captação deambulante pela cidade, animada pelos eventos da sétima arte, e que falam da mudança do olhar face ao grande écran.

O sujeito-cronista cinéfilo corresponde já, sem dúvida, ao sujeito da atenção suspensa e dispersa sobre as ruas e sobre as salas de cinema. Tal facto é indissociável do pseudónimo «Caçador de Imagens» com que José Gomes Ferreira assinou parte da colaboração na revista *Imagem* (1930-1935). Numa crónica publicada na revista *Kino* (1930-1931), o *eu* faz daquele pseudónimo uma personagem que funciona como duplo: «o meu camarada de redacção ‘Caçador de Imagens’, um caçador de imagens que usa em vez da máquina de filmar uma caneta de tinta permanente» (Ferreira, 2000b: 27). Além disso, os cinemas têm, na sua opinião, a magia de ser um reino visível da sombra: «*sonhadoiros* de utilidade pública, espécies de câmaras de espiritismo onde se assiste à revelação duma realidade alucinada, doida sem palavras» (*idem*: 20; *itálico* do texto). É neles que o cronista encontra estímulo para re-inventar os mecanismos que

²⁵ Na obra publicada em vida ou em *Dias Comuns*, José Gomes Ferreira quase rasura a questão do cinema. Em *A Memória das Palavras*, o cinema suscita a queixa pelo desgaste profissional de traduzir filmes, entre outras «tarefas da subarte e da sublitteratura que [o] soterravam» (Ferreira, 1979: 142), ou a evocação do exercício de escrita, conseguido nas dezenas de textos publicados no *Kino* e na *Imagem*, durante a década de 30 (*idem. ibidem*). Só na crónica «Quando comecei a traduzir fitas», de *Revolução Necessária* (Ferreira, 1975b: 176-179), conta a sua entrada no meio cinematográfico: o convívio com as figuras mais destacadas, a colaboração em revistas da especialidade e a passagem a tradutor de filmes, cuja rotina justificou o seu desgosto progressivo da sétima arte (*idem*: 179). Em «A lona», de *O Irreal Quotidiano*, refere brevemente as filmagens de *A Canção de Lisboa* (1933), de Cottinelli Telmo, em que participou enquanto assistente de montagem. Sublinha somente a oportunidade de acompanhar o operador de câmara Octávio Bobone nos planos iniciais do filme: «[...] lá fui por essas ruas, muito feliz daquele escândalo brando de andar a exhibir-me com camisolas de cineasta, máquinas e reflectores...» (Ferreira, 1971b: 102).

regem o mundo²⁶ e o seu retrato, como na primeira crónica que publicou sobre cinema, em Setembro de 1928, a três anos de «Viver sempre também cansa»: «Eu por mim não desejo morrer sem ter sido protagonista num filme — sem me ter visto em diferente. Isto de viver sempre em realidade também cansa!» (*idem*: 21).

Ora, também em cada uma das cenas que preenchem *O Mundo dos Outros* se consoma a incoincidência de um sujeito que vive Lisboa por dentro, com a atenção suspensa e dispersa sobre a cidade, tal qual é enunciada no fecho de «Banco de Jardim»: «E eu voltei ao sonambulismo lúcido do meu sono de magicar, de olhos abertos, por essas ruas...» (Ferreira, 1990b: 140). Nesse vaivém dialéctico e excêntrico se constrói a sua inscrição sonâmbula na cidade, ciente das coisas e sobretudo dos homens do quotidiano.

4.1.2.

A cidade quotidiana à janela do sonho

Pode dizer-se, sem hesitação, que é em *O Irreal Quotidiano. Histórias e Invenções* (1971) que José Gomes Ferreira desenvolve mais extensamente a sua poética do olhar sobre a cidade²⁷. Nessa colecção de crónicas se definem a natureza e o posicionamento do sujeito observador face a uma cidade concreta, Lisboa, cujas narrativas e imagens absorve com «sonambulismo andante» (Ferreira, 1971b: 19). Na sequência do que estudei no capítulo anterior, reconheço nesta expressão o auto-retrato irónico do poeta-fala-só que perambula pelas ruas, meio clownesco, meio alheado do mundo prático. Embora seja tido como passado, tal

²⁶ Os termos com que José Gomes Ferreira define o cinema, em Setembro de 1928, convocam uma noção de realismo que, como na poesia, não prescinde do concreto-material para chegar ao onírico e ao inverosímil. As expressões «*realidade inverosímil*» e «*realidade em transe*» sintetizam esse conceito: «Eis, em meu entender, a grande missão social e humana do cinematógrafo. A de dar sonho às gentes sem biografia; a de dar pão fantástico à nossa fome de *realidade inverosímil*, da realidade em transe, fome de que todos nós padecemos.» (Ferreira, 2000b: 20; *italico* do texto).

²⁷ A análise que apresento de *O Irreal Quotidiano* desenvolve uma comunicação minha apresentada no Colóquio Internacional «Viagem do Século XX em José Gomes Ferreira», em 2001 (Carmo, 2002b: 43-60).

auto-retrato não esconde uma afinidade complacente com essa «espécie de tipo popular lisboeta, perseguido nas ruas pelos garotos e pelas gargalhadas das pedras» (*idem. ibidem*). A principal ocupação do *eu* consiste em prescrutar as ruas como as suas próprias mãos, enquanto «admit[e] desordens ilógicas na realidade de todos os dias» (*idem*: 21). Em boa verdade, os segredos urbanos «que só eu sei» (*idem*: 17), como garante no parêntese acrescentado ao título do texto «Alguns segredos de Lisboa (que só eu sei)» (*idem. ibidem*), derivam de uma observação que incorpora, na banalidade da paisagem, formas alternativas de vida, sejam elas surrealizantes, oníricas ou simplesmente tocadas pela recriação metafórica da poesia.

Valoriza-se a experiência da urbe como *rêverie* do real, sendo o verdadeiro lugar urbano, segundo Pierre Sansot, «*celui qui nous modifie, nous ne serons plus en le quittant celui que nous étions en y pénétrant*» (1996: 32; *italico do texto*). Parte-se do pressuposto de que a cidade não é um espectáculo avistado de fora mas um território experienciado e lido pelas derivas íntimas do sujeito que vagueia, observa e medita. Para aproveitar as palavras do sociólogo brasileiro António Arantes, essa é a vivência moderna da cidade por parte de um caminhante cujos passos «[...] não costuram simplesmente uns aos outros pontos desconexos e aleatórios da paisagem. Ele arrisca-se, cruzando umbrais, e, assim fazendo, ordena diferenças, constrói sentidos, posiciona-se» (Arantes, 1997: 264). Também no autor em estudo sobressaem recortes e imagens emolduradas que, ao ritmo do passo e da deriva interior, o olhar recolhe e retira da invisibilidade. Observados de uma janela ou na deambulação distraída pelas ruas, os retratos humanos são resgatados do seu dia-a-dia concreto e mecânico e neles se descobre uma linguagem muda ou esquecida que os transporta além da sua aparente irrelevância: transfigurações, traços de irrealidade e também marcas reflexivas da sua feitura a escrito.

Na sequência desta ideia, convém ler «*Post-scriptum* sobre os segredos das cidades em geral e ainda sobre o de Lisboa em particular» (Ferreira, 1971b: 29-36) que confirma o gosto do *eu* pela vagabundagem nas ruas e no seu próprio íntimo, contraditório e perplexo. Embora reconheça como é abusada a pretensão de desvelar os segredos de uma cidade, ele diz

identificar-se mais com um olhar aristocrático, próprio daqueles que «trazem em si o que depois fingem encontrar» (*idem*: 31) no espaço citadino. Há, todavia, duas particularidades, uma de ordem filosófica, outra ideológica, que tornam singular esse seu olhar: primeiro, ele oscila indistintamente entre a realidade e o sonho, sem pretensões de transparência ou de verdade fiel; depois, ele rejeita a «*idolatria [turística] pelas coisas*» (*idem. ibidem*; *itálico do texto*), pois prefere fazer a «radiografia pública das vaidades do dia-a-dia, sem poses de propaganda» (*idem*: 34).

O manejo auto-irónico da opção pela cidade humana e banal é antecipado no título, extenso e bem oitocentista, daquela crónica mas também pela sinuosa lítotes (sublinhada na citação abaixo transcrita) que denuncia as contradições do olhar aristocrático. Na verdade, este manifesta, em regra, «se não um fervor exaltado pelos indivíduos, pelo menos o leve desdém saudável por essa adoração exclusiva do inanimado — afinal, em certos casos, cenário sinistro de castelos e pirâmides untado do sangue humano dos séculos» (*idem*: 32). Ao efeito de abrandamento da lítotes que define a solidariedade com a massa anónima sucede a metáfora («untado do sangue humano dos séculos») que historiciza e humaniza as grandes realizações edificadas no mundo através da marca do trabalho e da exploração a ele inerente.

O epílogo deste «*Post-scriptum*» intensifica, aliás, a leitura humanista do real que não é dado como um cenário definitivo e transparente mas como um artefacto retórico, conseguido «através de símbolos aproximados, sugestões de imagens, fórmulas de recorte inexacto — literatura, em suma, que tanto empesta a vida» (*idem*: 35). Só com essas figuras o cronista pode buscar o segredo de Lisboa que são as suas gentes simples, devolvendo-lhes o protagonismo e a dignidade que nenhum olhar turístico é capaz de reconhecer. Passo a citar o extracto que ilustra esse princípio de observação minudente e o poder transfigurador da linguagem que lhe dá corpo:

Por exemplo: aquela caixeirita que deixa o jeito das mãos a adornar as montras e, todos os dias, rouba o sorriso das bocas de cera dos manequins... Ou aquele jardineiro que desenha, com a água da agulheta, caprichos de enfeites na alegria

lúcida das manhãs... E este varredor fabuloso de montes e montes de ouro em folhas pelas ruas... E os dedos da criada do primeiro andar a imitarem flores nas plantas dos vasos da varanda... E os cabelos da miúda do terceiro esquerdo, caídos por entre as folhas de metal da nespereira do caixote... E braços e mãos, e outras mãos ainda, milhares de mãos a pintarem grades, a erguerem canastras, a alinharem reflexos nos frascos, a forrarem de pele humana as lojas, os camiões, os pincéis, os lavadoiros, os prédios, as árvores, o pó, as flores, os pássaros, e até a luz, esta luz de Lisboa de macieza quente que não cai do céu... mas parece desprender-se do chão... fabricada também pelo suor dos dedos transparentes das mulheres... (*idem*: 35-36)

Este quadro urbano é um espaço essencialmente humano, construído em volta do sujeito com uma profundidade de campo que os deícticos demonstrativos (por mim sublinhados) suportam. Graças ao seu olhar compassivo, os seres que enchem o cenário não estão apenas contíguos uns aos outros mas ficam contaminados pelos objectos com que lidam ou que produzem diariamente. A metáfora assegura essa reciprocidade nos objectos «forra[dos] de pele humana» (*idem*: 36), sejam eles produtos transformados ou elementos naturais. A partir de meio do excerto, cresce a importância da sinédoque das mãos, reveladora daqueles fazedores anónimos, apagados da ribalta da cidade e privados da consciência do seu papel social²⁸. É então que o *eu*-cronista dá à escrita o poder de desvelar a humanidade de todas as coisas da cidade e até de fundir os seres humanos com a paisagem natural. Logo, o olhar panorâmico retrai-se e incide no pormenor das mãos dos habitantes mais humildes e das suas tarefas mais indiferenciadas: é neles que o *eu*-viajante aposta, levantando a âncora do real e transfigurando-lhes o contorno. Releia-se a título de exemplo, a frase de remate, cadenciada pelas reticências: «esta luz de Lisboa de macieza quente que não cai do céu... mas parece desprender-se do chão... fabricada também pelo suor dos dedos transparentes das mulheres...» (*idem*: 36); nela é invertida

²⁸ Não me parece forçado ver nesta recriação retórica da paisagem humana um gesto análogo à leitura marxista das relações sociais e produtivas no quadro de uma sociedade capitalista, cuja lógica torna quase sempre correlatas o trabalho e a alienação dos seus protagonistas. A eleição estética das figuras humildes traz à evidência o trabalho como matriz de produção e de desenvolvimento das faculdades humanas, intrínseca às relações entre os homens e destes com a natureza. Além disso, a escrita é também subtilmente apresentada como instrumento material de produção e de transfiguração do mundo, o que aliás se coaduna com a designação de «poeta operário das palavras» (Ferreira, 1998a: 380) que o autor a si mesmo atribui.

a ordem espacial céu/terra, até porque a luz ganha materialidade (fala-se na sua «macieza») e dá a impressão de ser um artefacto «fabricad[o] pelo suor dos dedos transparentes das mulheres» (*idem. ibidem*).

Além dos processos que salientei, há outros que me parece difícil não mencionar na sequência do trecho que transcrevi. Em primeiro lugar, o processo de justaposição de cenas breves (personagem e acção), em equivalência sintáctica, que a coordenação reforça; à medida que se avança, parece haver um cada vez maior transe da linguagem — cruza-se o realismo por eles produzido com um pendor abstractizante que faz a passagem dos seres humanos aos objectos que eles produzem. A técnica terá paralelo com a colagem praticada por tantos artistas no século XX: recolha e recorte de elementos, sua disposição (retórica) sobre a superfície da tela, criando *flashes* de uma espécie de hiper-realidade. Em segundo lugar, evidencia-se a compulsão criativa da escrita que se recusa a terminar: a adição (E este varredor... E os dedos da criada ... E os cabelos da miúda...) e a suspensão pelas reticências mostram que a escrita enumerativa pára arbitrariamente e indicia um processo inacabado. Simbolicamente, esta compulsão representa a força vital de alguém que observa e escreve, garantindo com isso que continua vivo.

De outro modo, também o texto «A lona» me ajuda a chegar à ideia da cidade como geometria tátil: ela é um território onde se inscrevem um tempo pessoal e um corpo perturbado pela estranha sensação do «mundo a rasgar-se» (Ferreira, 1971b: 100), ideia já prenunciada na metáfora do título («A lona»). O texto começa pela cena doméstica do *eu* a ler num matutino as frenéticas e sangrentas notícias do planeta que o induzem num sentido de instabilidade, projectada à escala terrestre. Em todo o caso, o ponto de apoio desse olhar, que exorbita do seu poiso terrestre, continua a ser o quadro citadino onde vive. Veja-se um trecho significativo:

Almocei na Baixa e agora encontro-me sentado neste café, a olhar através do vidro largo para o movimento alucinado da rua.

É curioso! Quase todos os transeuntes (devo ser eu que projecto esta inquietação na Terra) parecem mais hesitantes do que nunca, com avanços e recuos tortos nas passagens de trânsito, a chocarem-se em encontros imprevistos — visão fantástica de sulcos de sonhos e quimeras que os homens deixam no ar e se entrecruzam e enovelam na cidade da tarde ruidosa.

De súbito, neste nevoeiro insólito de sons e ruídos incompletos distingo uma voz arranhada, mas inequivocamente sólida e peremptória. (*idem*: 100-101)

A lembrar o primeiro verso do soneto baudelaireano «À une passante» — «La rue assourdissante autour de moi hurlait.» (Baudelaire, 1989: 118) —, temos aqui um sujeito mergulhado no espaço que prescruta as trevas da miséria humana e que as distorce à medida das suas sensações, lembranças e afectos. Não me desmente o comentário entre parênteses «(devo ser eu que projecto esta inquietação na Terra)» (Ferreira, 1971b: 101), que assinala a observação auto-reflexiva e constrói uma descrição da cidade nebulosa e às avessas, donde a normalidade há muito parece ter sido arredada. Face a ela está um *eu* solitário, em pose distanciada que contempla a azáfama da rua, abrigado pela montra de vidro de um café. Assim se repõe uma cena tópica da cidade moderna, fixada por Baudelaire e adaptada, entre nós, por Cesário²⁹: com isso potencia a deriva do olhar que vê de dentro para fora, que capta o *ethos* dos lugares, deformando-os em imagens oníricas e memórias difusas.

Já no fragmento atrás citado de «A lona» se pode apreciar a força enunciativa de alguém que aprendeu a perder-se solitário na deambulação e a situar-se no espaço com a ajuda da memória e da imaginação (aliás, como Walter Benjamin disse de si, em *Infância em Berlim Por Volta de 1900*³⁰). Mesmo se o corpo se mostra em aparente imobilidade física, os olhos são um

²⁹ Em Cesário, a janela activa uma comunhão irónica e desolada com as gentes da cidade que não se encontra no *spleen* do poeta de *Fleurs du Mal*. Casais Monteiro insistiu nessa particularidade ideológica da cidade soturna de Cesário, por diferença dos paraísos artificiais de Baudelaire: «Sem dúvida Baudelaire ensinou Cesário a ver sob nova luz a miséria urbana, nova luz que não é só a do gás, e a perscrutar as trevas que ela esconde. Mas há aqui algo que não estava em Baudelaire, um toque de confraternidade alheio ao poeta das *Fleurs du Mal*.» (Monteiro, 1977: 29).

³⁰ Segundo Benjamin, o conhecimento imaginário de uma cidade só é adquirido com a deriva física pelas ruas, fixada pela escrita autobiográfica. Só assim se garante a aprendizagem do sujeito que, na sua frutuosa solidão, é

estímulo dinamizador do conjunto dos transeuntes que escrevem a cidade sem poder lê-la. No meio dos passantes apressados e perdidos, o observador lê os trilhos do labirinto citadino, sendo ele mais um indivíduo a escrever a cidade com os seus passos em volta. Daí resulta não um mapa onde se distribuem elementos inertes mas um «lugar praticado» (Certeau, 1990: 173) pelos itinerários, direcções, velocidades dos seus habitantes, a começar evidentemente pelo *eu*-autor em movimento.

Nessa conformidade, em *O Irreal Quotidiano* é sempre um olhar movente que introduz o fio narrativo e modaliza quadros descritivos, pontuados por indicadores referenciais explícitos de Lisboa: neles integra uma temporalidade, uma leitura ideológica e até a ideia de estar a compôr um cenário, onde se interseccionam planos, sujeitos às possibilidades artificiosas da sua invenção. No centro da busca desse «lado de trás do cenário» (Ferreira, 1971b: 37), que vemos anunciado no título de outra crónica do mesmo livro, está o artesão de um *puzzle* literário chamado cidade, feito de inúmeras peças, apresentadas em enumeração, e a que não falta, a certa altura, o modelo pictórico cubista: assim, entrava-lhe «pelos olhos dentro, ainda remelados do pasmo do sono, a paisagem das traseiras do [s]eu quarto — mistura cubista de saguões, pátios, arroz-dos-telhados, chaminés, retalhos do céu, capoeiras, roupa estendida, escadas de salvação...» (*idem*: 39)³¹.

Devo salientar que, apesar de tudo, a cidade é ainda um signo de identidade, descrito (mais nos textos iniciais do livro) em verdadeiro estado de deslumbramento,

capaz de discernir os estratos do espaço. É o que lemos no primeiro fragmento de *Infância em Berlim Por Volta de 1900*: «Não conhecer bem os percursos de uma cidade não tem muito que se lhe diga. Perder-se, no entanto, numa cidade, tal como é possível acontecer num bosque, requer instrução. Nomes de ruas devem então falar àquele que se perdeu como o estalar de ramos secos, e pequenas ruas no interior da cidade devem reflectir-lhe as horas do dia com tanta clareza como se fossem um vale. É uma arte que aprendi tarde; ela concretizou o sonho cujos primeiros vestígios foram labirintos nos mata-borrões dos meus cadernos.» (Benjamin, 1992c: 115).

³¹ Acresce, no mesmo texto, a memória intertextual de «Num bairro moderno», de Cesário, num passo em que a sinestesia toma conta do panorama das traseiras do prédio do *eu*-cronista, tocado pelas cores e sons do dia: «confundem[-se] os assobios encaracolados dos canários com a água das torneiras a rumorejar nas talhas, o cacarejo das galinhas, o ruído do sol no zinco e aquele pregão que vem do lado de lá da rua, por cima dos telhados, e sabe tão bem a legumes frescos e a imitações de Cesário...» (Ferreira, 1971b: 40-41). A tal remissão oitocentista posso somar, por exemplo, as crónicas de Irene Lisboa, em *Esta Cidade!* (1942), ou a pintura de Carlos Botelho que José Gomes Ferreira conhecia tão bem.

estimulado pelas memórias infantis e embalado pelo espírito turvado do sono nocturno do *eu* criador. Claro que para isso contribuem as sombras da memória que dão a este sujeito a incómoda sensação de evanescência dos seus «dias de névoa» (*idem*: 168), depois plasmada no cenário contemplado da cidade. O próprio acto de recordar, determinado pelos lapsos de esquecimento e pela invenção ficcional, surge metaforizado por uma janela virada para o sonho: «É a janela do sonho, e do antessonho, que não me larga há anos sem fim, desde o fumo do passado, para onde me apetece dar um salto de costas (e dou) num voo do avesso, para tornar a mirá-la no Bairro das ruas sólidas da minha infância.» (*idem*: 57).

No passo que acabei de citar de «Esta trapalhada de existir» (*idem*: 53-61), o rosto de uma sua conhecida da infância leva o *eu* a recuar no tempo: a retrospecção corresponde corporalmente ao malabarismo de um salto de costas que o parênteses «(e dou)» pretende tornar num acto perlocutório. Quase no fim da crónica, essa regressão tem um reverso simétrico na imagem de um túnel do tempo por onde o *eu* foge, espacializando a memória e o regresso ao presente, através da sucessão de datas e de verbos de movimento no espaço («fugir», «furar» ou «entrei»):

Espicaçado pelos gritos, em pânico de desilusão completa, desatei a fugir, a fugir pelos tempos fora, a furar os dias e os meses, 1912, 1913, 1920, 1930, 1940, 1950, 1970, entre catástrofes de bruma, nuvens, mortos e ruelas de angústia, até que entrei no longo sonho de ontem e acordei hoje de manhã, dia tantos do tal, meio século depois. (*idem*: 60)

Como se depreende, as metáforas da janela e do túnel visam garantir alguma consistência material e espacial à cidade habitada pela memória pessoal, embora resultem sobretudo como efeitos securizantes e amenizadores da passagem irreversível do tempo, das sombras e da morte.

Ao avançarmos na leitura de *O Irreal Quotidiano*, acentua-se o traço disfórico da irre realidade que se evidencia na cada vez mais intensa caricatura das personagens. Ensombra-se em crescendo a máscara desses seres, feitos simulacros grotescos que arrastam as suas pequenas

vaidades e manias solitárias: veja-se o caso de um pacato e incansável frequentador de funerais («Há muitos disfarces neste mundo», *idem*: 229-236) ou de uma vendedora de fruta, com um riso ausente e enlutado («O caso da mulher que não sorria», *idem*: 255-261). Se o pormenor das cenas parece ainda garantir alguma humanidade à massa de gente ali descrita, a verdade é que o *pathos* expressionista dos retratos particulares revela já a imagem de um emaranhado não ainda bestial e incognoscível, mas já suficientemente absurdo e determinado pelo desassossego interior do sujeito que se sente volátil, num tempo sem alma, sob um céu impassível.

Eis um passo sintomático de «O dia-a-dia irreal» (*idem*: 165-74) onde a paisagem é o écran de uma sensação doentia, pontuada por inversões da ordem normal da natureza e ensombrada pela noção de uma infelicidade quase metafísica³². Senão vejamos:

Os transeuntes atravessam os muros, os ponteiros dos relógios diluem-se no sol, ao mesmo tempo que, como para aumentar o sentimento de irrealidade, os contactos humanos se tornam socialmente absurdos, fora do ritmo e da lógica habitual das coisas.

Por exemplo: saí agora mesmo de casa, verifiquei que estou num dos meus dias de névoa em que, para não me dissolver no emaranhamento da cidade, tenho de reparar bem em mim e pensar afincadamente que existo.

Sim, existo. E preciso de arranjar um táxi o mais depressa possível para ir não sei onde.

— Táxi! (*idem*: 167-168)

A imaginação da cidade abriga e resulta da indagação interior do sujeito, atormentada pelos desastres e absurdos dos homens e pela incoincidência íntima que ironicamente segue a dúvida metódica sobre a sua existência naquele eco cartesiano: «tenho de

³² Carlos de Oliveira e Alexandre Pinheiro Torres sublinharam em José Gomes Ferreira a solidão existencial e cósmica dos homens, tema perfeitamente detectável no mundo «igual, mecânico e exacto» de «Viver sempre também cansa» (Ferreira, 1983a: 15). O primeiro autor vê no poeta a «voz da Terra mas nada lhe responde: estamos cercados por astros silenciosos e indiferentes» (Oliveira, 1979b: 165). Pinheiro Torres, por se lado, traça uma linhagem anti-romântica para o tema da impassibilidade cósmica e da respectiva claustrofobia humana. No seu entender, o tema foi bebido em Gomes Leal e contraria o panteísmo de Teixeira de Pascoas, tal como sucedeu com Alberto Caeiro, embora o sujeito de Gomes Ferreira seja impulsionado pela vontade de reverter essa fatalidade da paisagem, inventando-lhe alternativas (Torres, 1975: 139-144).

reparar bem em mim e pensar afincadamente que existo» (*idem: ibidem*). A impressão onírica do observador é entretanto compensada por trechos dialogados e retratos sumários dos transeuntes, de maior concretude. No fundo, como diz Joana Matos Frias, quando este *eu* radiografa a paisagem urbana e procura nela imagens transfiguradas, está a lidar com o imaginário da sua própria consciência e, portanto, com um «espaço autotópico» (Frias, 2002: 117), nascido, porém, de uma pulsão social a que Alexandre Pinheiro Torres chamou «*intimismo* sociomórfico» (1975: 93; *italico do texto*).

Torna-se então compreensível que a cidade não seja um suporte desrealizado para a deriva interior nem uma âncora exterior para fixar instantâneos, pequenos nada da paisagem banal, que ocupam os olhos e agem sobre um interior desassossegado e só. Nas crónicas de *O Irreal Quotidiano* e nos fragmentos de *Imitação dos Dias* é outra a inscrição espacial do sujeito que funde exterioridade e interioridade ao factor terceiro da irrealidade. As lentes do viajante distinguem na cidade um lugar cheio de interstícios e fissuras donde espreita «o que se dissimula nos desvãos vedados» (Ferreira, 1971b: 23) do real mais exacto e da sua própria descoincidência melancólica com o mundo dos outros.

Nesse sentido José Gomes Ferreira difere um pouco de Irene Lisboa, que faz da escrita cursiva, fragmentária e monótona, a operação objectivadora das bagatelas da cidade, sem estridências sentimentais: um modo solitário de o *eu* estar consigo no tempo interior da consciência. Nas palavras de Paula Morão, a autora vê «o mundo para recentrar no exterior o mais íntimo e secreto de um *eu* hiperconsciente e ancorado numa memória que, sendo privada, é também a de todos os ‘génios-para-si-mesmos sonhando’» (1997: 14), na herança nítida de Cesário Verde e de Álvaro de Campos, em «Tabacaria». Não nego que ambos os autores representam o fora (urbano) de dentro, a fim de tomarem posse escrita de si. No entanto, a cidade irreal de José Gomes Ferreira é um lugar habitado não apenas por memórias e impressões mas também por invenções deslumbradas e oníricas que libertam os elementos materiais das suas leis físicas.

Concreto, banal e histórico: esses são, pois, os traços do mundo convocado com acutilância crítica por um poeta desperto para o pormenor material do dia-a-dia. E, contudo, nada disso bloqueia o impulso projectivo e reinventor do real, estimulado pelo olhar andante, assolado pelos espectros interiores e sublimado pela fantasmagoria onírica³³. Nessa medida rejeita o conceito de irreal quotidiano como oxímoro. Pela simples razão de a irrealidade ser o traço distintivo do quotidiano de Lisboa e do cronista que a vive, vê e escreve por dentro.

³³ Logo em 1942, a «Ficha 4» de Mário Dionísio, na *Seara Nova*, associa José Gomes Ferreira ao conceito do pintor e designer Marcel Gromaire, a «*invenção do concreto*» (1942: 87; *itálico do texto*), para sinalizar o poder transformador do real pela escrita. Nesse aspecto, Gomes Ferreira e o seu poema «A uma nuvem e a todas as nuvens», publicado na *Seara Nova*, em Junho de 1939, é dado como precursor de uma linha poética contemporânea, assumida por Casais Monteiro ou João José Cochofel, não muito longe do poeta espanhol Manuel Altolaguirre (*idem. ibidem*).

4.2.

A poética *neon*-realista

de José Gomes Ferreira

Figuras de prodígio e absurdo no real quotidiano

Se há traço marcante na escrita de José Gomes Ferreira é a volúpia do real de um *eu* solitário que segue, por entre as gentes, os estímulos das ruas que passa à escrita. Por isso, conjuga a pulsão social, a perturbação do remorso e a má-consciência face ao mundo que identifico na pergunta-refrão de *Poema do Mundo Perdido* (escrito em 1937 e publicado em *Poesia-I*, 1948): «Porque não nasci no mundo/que trago em mim?» (Ferreira, 1983a: 121). No reverso desta ligação mundana, José Gomes Ferreira activa «um fluxo ininterrupto no seio da realidade, que propicia a instituição de um espaço poemático tão andante e gasoso quanto o poeta» (Frias, 2002: 128). Significam estas palavras certas de Joana Matos Frias que uma perpétua modulação do mundo desfaz fronteiras e transmuta incessantemente os elementos do mundo entre os estados sólido, líquido e gasoso, marcando com isso a paisagem e o próprio auto-retrato do poeta.

Já no capítulo 3 (cf. *supra*: 353-354), estudei a relevância da metáfora da nuvem para a composição do auto-retrato do poeta: a crónica «Parece impossível mas sou uma nuvem», de *O Mundo dos Outros*, constitui um dos momentos mais claros da dinâmica que mostra o sujeito entre a terra e as estrelas, capaz de se multiplicar e de viver várias vezes ao mesmo tempo para colmatar a sua incompletude. Identifico a mesma ideia no poema XLVI de *Cidade Inexacta* (escrito em 1959-60 e publicado em *Poesia-V*, 1973), onde paisagem e auto-retrato se relacionam pela metáfora da nuvem:

(Poesia na cabeça. Paro a tomar notas à luz dum
candeeiro da Avenida da República.)

Eu.

A andar...

Mas ao mesmo tempo vou naquela nuvem
onde um deus deixou esquecido

um raio com ferrugem...

E espreito dos poços
com os olhos levados pelos corvos

/.../

Eu
em mim, contra mim, alheio, desencontro,
prisma, longe, perto...
— monte de palavras
em busca do Instante
onde sempre morro incompleto.

(Ferreira, 1998a: 125-126)

Esta é uma versão de mundo (com um sujeito dentro dele), em estado permanente de irrealização, e que, fixada pela palavra, alucina uma circunstância concreta da cidade noturna. Como vemos, a ‘epígrafe’ ancora a cena da escrita numa avenida lisboeta e, sem contradição, liberta o rosto daquele que escreve numa suposta ubiquidade: no seio do poema, o sujeito revoluciona a imagem própria, na evidência da deambulação pela cidade (inscrita referencialmente e vista de dentro da cabeça), e na revelação da metamorfose infinita que o torna continuamente incoincidente de si mesmo. Afinal de contas, graças à metáfora da nuvem, torna-se possível fazer a descoberta de alternativas para o real quotidiano e, assim, circunscrever retoricamente um lugar pessoal, simultaneamente auto e heterotópico para aquele que diz *eu*. Nessa medida se compreende que a figura enunciadora seja o ponto axial do mundo, já que nele convergem as categorias do enraizamento terreno («a andar» e «espreito dos poços») e da suspensão aérea («vou naquela nuvem» e «com o olhos levados pelos corvos»).

Na linha de David Mourão-Ferreira, que encontrou em José Gomes Ferreira uma forte «instabilidade imaginística» (Mourão-Ferreira, 1980b: 58), Joana Matos Frias evidencia neste autor uma agitada cambiante de imagens, cujo ascendente são as correspondências baudelairianas: partindo de um aparente naturalismo, Gomes Ferreira expande o real com imagens surrealizantes, reveladoras de uma «força visual centrífuga do sobre-naturalismo» (Frias, 2002: 127). A deformação das imagens determina-lhe a (auto-)representação do mundo, o que o associa, desde logo, à matriz literária dos ambientes

nocturnos e angustiados, declaradamente bebidos em Dostoiévski e Brandão. A autora de «José Gomes Ferreira, caçador de imagens» rastreia ainda manifestações de uma frutuosa comunicação inter-artística, verosimilmente mediada por aquelas referências literárias. Sem esquecer o impacto da fantasmagoria onírica do cinema expressionista alemão, de Fritz Lang e Friedrich Murnau (*idem*: 124-126), esta ensaísta valoriza a afinidade com as formas aladas e a paleta cromática de Marc Chagall. Sublinha também a ligação ao expressionismo pictórico que buscou tanto o primitivo da xilogravura quanto a distorção por meio das cores, delineando o cenário da cidade como um lugar inóspito, insano e grotesco, onde se adivinham a barbárie social e pequenos lampejos de sonho³⁴.

Creio ser de toda a pertinência seguir a sugestão de Joana Matos Frias que vê concretizado esse *élan* expressionista de José Gomes Ferreira na importância das formas de visionário e de macabro. Essas formas dão ao sonho uma «índole dialéctica» (*idem*: 126), no sentido em que apreendem uma intensa e desconcertante relação com o real, entre a utopia e o desespero. É isso que leio no poema LVII de *Café* (escrito em 1945-1948 e publicado em *Poesia-III*, 1961), uma vez que nele a deambulação, de novo assinalada em ‘epígrafe’, é pretexto para a interferência da imaginação onírica sobre a paisagem banal de um bairro pobre:

(*Passeio por um bairro pobre de Lisboa.*)

Deslumbramento
desta manhã mil vezes repetida
com o ouro das mãos do sol
a apalparem o vento,
o vento-fêmea que se despe num lençol
e nos seios da roupa estendida.

³⁴ A afinidade expressionista de José Gomes Ferreira deve, com certeza, muito à sua estadia na Noruega, entre 1926 e 1929, assim como ao contacto íntimo com os modernistas mais relevantes das artes plásticas dos anos 20-30, como Bernardo Marques, Carlos Botelho e Julio, indelevelmente marcados por Grosz e Chagall (Silva, 1999: 89-129). Raquel Henriques da Silva insiste na marca expressionista da arte da década de 30, embora como resultado de uma «consciência diferida [em relação à arte expressionista germânica dos anos 10] e resolvida em termos subjectivos» (*idem*: 90) de cada artista; trata-se, por isso, no seu entender, de um «desejo de *expressão*, sem substância nem doutrina, mas constituindo como que um referente operativo de algumas das obras mais significantes do tempo» (*idem*: 89; *italico do texto*).

Peles de cadáveres que uma volúpia branca desespera
— enforcados pela cólera da primavera.

(Ferreira, 1983b: 63)

Sob o efeito transfigurador do sol matinal, modela-se um apontamento de paisagem a partir do substantivo «Deslumbramento»: é um quadro onde se imagina um fantasmático corpo feminino nas formas de um lençol, enfunado pelo vento. Ecoa ainda, no arranque do poema, a magia solar de «Num bairro moderno», de Cesário Verde, mas, depressa, vinga uma tonalidade desrealizante que indicia o mal-estar do sujeito, explicitado na pessoa verbal da ‘epígrafe’ «(*Passeio por um bairro pobre de Lisboa*)» e, depois, omissa na descrição daquele quadro de miséria. Cruzando os semas do erotismo e da morte, a coda do poema faz a transfiguração macabra do real concreto: enquanto omite a referência directa a seres vivos, liga, em correspondência, a leveza ascendente do lençol à gravidade de corpos enforcados. Noto ainda como se personificam o vento e, de seguida, o lençol, neste último caso por meio de uma metáfora: «peles de cadáveres». O verso final, introduzido pelo travessão, agrava, entretanto, a marca do macabro, podendo ser um qualificativo do verso anterior e um novo sintagma nominal que se junta, como alternativa, à imagem dos cadáveres: «enforcados pela cólera da primavera»³⁵.

É, certamente, pela dor que transvasa do sujeito para a paisagem que esta humanidade dá a impressão de ser «abstracta», como defendeu Mário Sacramento (1974: 317), numa recensão sobre *A Memória das Palavras*, datada de 1965. O qualificativo «abstracto» tem para o crítico uma conotação depreciativa mas nem por isso ele deixa de ter alguma razão

³⁵ Apesar do hiato temporal que os separa, não me parece descabido sugerir a leitura paralela deste texto de José Gomes Ferreira com um poema do expressionista alemão Gottfried Benn, intitulado «Kleine Aste» (em português, «Pequena sécia»), do livro *Morgue und andere Gedichte* (1912), pela figuração comum do macabro e do onírico, num cenário crítico das misérias da cidade contemporânea. Essa inscrição social constitui o traço distintivo de ambos em relação a uma imagética já reconhecível na poética decadentista/simbolista, do fim do século XIX. No caso de Benn, uma flor ingénua, a sécia, assinala o contraste violento com a dissecação de um cadáver: «Um carroceiro afogado foi içado para cima da mesa./Alguém lhe tinha enfiado entre os dentes/Uma sécia, de um lilás escuro-claro.» (Barrento, org., [1976]: 249). O anti-sentimentalismo, que o poema apresenta logo de imediato, não é entretanto suficiente para afastar a transcendência do final que a delicada flor encravada no corpo provoca: «Bebe no teu vaso até à saciedade!/Descansa em paz,/Pequena sécia!» (*idem: ibidem*).

quando atribui essa característica ao sonambulismo perplexo do sujeito de Gomes Ferreira, manifesto na lírica (e na prosa cronística, acrescentaria eu). Se o diz assim é porque incomoda a Sacramento que o autor em estudo não espelhe uma transparência realista de tipos e relações sociais injustas. Em primeiro lugar, porque, de facto, ele molda a escrita do olhar à força alegórica dos episódios, desenvolvendo, tal como apontei no capítulo 3 (cf. *supra*: 397-398), um pensamento lógico indutivo e generalizador. Em segundo lugar, porque faz prevalecer uma melancolia sonâmbula que determina a imagem clivada do mundo, concretizada na atmosfera irreal, fantasmagórica e onírica da cidade. Nas palavras do ensaísta de *Ensaaios de Domingo*:

A lição de Cesário perdeu-se, porque a ela se sobrepôs a cerração do Pesadelo de Raul Brandão (que em J. G. F. toma o nome e a *nuance* de Remorso) e, a esta ainda, a auto-inibição crítica e o pudor dum poeta que não nasceu '*para andar com a dor de fora*'. (*idem: ibidem*).

Há um fundo de verdade no que afirma Mário Sacramento, ainda que sustente a sua posição num pressuposto falacioso: o de que o poeta militante esqueceu o legado de Cesário, cuja Lisboa seria feita de um realismo luminoso. Ora, como sabemos, esse realismo é rotundamente afectado pela soturnidade claustrofóbica, em «O sentimento de um ocidental», que culmina numa paisagem murada e esmagadora da dor humana³⁶.

Mesmo se Cesário já mostra a desrealização fantasmagórica da paisagem e até a diferença social/ideológica face à hortaliceira de «Num bairro moderno», é um dado indesmentível que a deambulação de José Gomes Ferreira ensombra muito mais os tons da sua cidade, a que não é alheio o legado do mestre Raul Brandão. Certamente por causa da sua

³⁶ Recordo o *explicit* do poema: «E, enorme, nesta massa irregular/De prédios sepulcrais, com dimensões de montes,/A Dor humana busca os amplos horizontes,/E tem marés, de fel, como um sinistro mar!» (Verde, 1992: 156). Além disso, conforme defende Fernando Cabral Martins, a nitidez da visão em Cesário revela-se uma «ilusão de óptica» (Martins, 1994: 131) porque a sua imagem de mundo assenta na implicação do ponto de vista de um *eu* que, em cada poema, se apresenta como personagem; aí reside a marca de modernidade de Cesário que «lança a ponte para a leitura modernista» (*idem: ibidem*). O ensaísta clarifica, neste termos, a sua perspectiva: «No verso de Cesário 'Pinto quadros por letras, por sinais'[do poema 'Nós'; Verde, 1992: 173], o que é determinante não é o verbo de evocação horaciana 'pintar', mas o facto de tal 'pintura' o ser por 'letras' e 'sinais'. Assim, a 'pintura' deixa de ser uma transposição do mundo segundo um modelo, passa a ser a representação de um ponto de vista singular, logo, de um real cuja matriz é, em última instância, a linguagem que o diz» (*idem: ibidem*).

clivagem interior, os quadros citadinos têm uma nota alegórica (abstracta, segundo o dicionário de Mário Sacramento) que Cesário Verde não explora. Em José Gomes Ferreira, impera a vertigem de pôr em causa «*a comédia do [s]eu amor pelos pobres e humilhados*» (Ferreira, 1983b: 41; itálico do texto), num círculo vicioso que fixa o absurdo dos dias comuns e a sombra própria, sem invalidar o sonho feérico de se reencontrar no mundo dos outros. É isso que diz o remate do poema XXXII de *Heróicas*:

Muita gente à minha volta
e eu aos tombos pelas ruas,
longe de todos e de mim,
a morrer pelos outros
em barricadas de estrelas e de luas. (Ferreira, 1983a: 105)

No autor de *O Mundo dos Outros*, a distorção e o onirismo moldam as paisagens e os rostos dos habitantes (inclusive do próprio *eu*-autor) da cidade irreal. São eles meios de transcender o mecanismo triturante do quotidiano: uma das formas mais curiosas de o tentar, na obra de José Gomes Ferreira, é a mulher inventada que emerge, alada, por entre as ruas de *Elétrico*, tendo ela chamado a atenção de David Mourão-Ferreira, logo em 1956, enquanto «compensação *irreal* perante o *concreto* do Mundo» (1980a: 55; itálicos do texto). Bem mais recentemente, em 2002, Luís Adriano Carlos seguiu o rasto do motivo da electricidade que percorre esta efabulação visionária na poesia de José Gomes Ferreira. Segundo ele, a «mulher de carne azul» (Ferreira, 1983a: 257) do poema II de *Elétrico* tem atrás de si um imaginário fulgurante, assombroso e espectral, tipicamente oitocentista: cruzam-se nele o fascínio positivista pelos maquinismos e pela tecnologia e as imagens de fulgor visionário, assiduamente reelaboradas pela poesia ocidental desde o romantismo alemão, vindo a desaguar, por exemplo, no clássico do cinema expressionista *Metropolis* (1926), de Fritz Lang (Carlos, 2002: 173). Desse caudal simbólico se alimenta a tal personagem da Inventada que o poeta convoca, ao longo da

sua obra, associando-a inclusive ao andróide e, de um modo geral, a figuras feitas de materiais condutores, de metais e arames, carregados de cargas de energia transfiguradora (*idem*: 176-180).

Embora menos saliente do que na obra poética, essa personagem feminina tem lugar em *O Irreal Quotidiano*, sobretudo em excertos de redobrada referencialidade urbana. Comprovo esse dado na crónica «Alguns segredos de Lisboa (que só eu sei)», onde, a certo passo, os indicadores referenciais (a companhia do poeta João José Cochofel e a passagem pelos Restauradores) abrem caminho à visão surrealizante de uma deusa que, declaradamente, viola a nitidez do cenário quotidiano de Lisboa:

De repente, estaquei num pasmo de olhos fixos:

—Veja!

E ele viu, e eu vi, e ambos vimos dirigir-se para nós, saída do torvelinho dos automóveis e complicações de trânsito, uma deusa quase nua, de clâmide aberta, cabelo solto, olhos de céu caído...

Sim, uma deusa de carne-névoa triunfal que, pouco depois, com tranquilidade de gestos novos, tocou com os dedos num candeeiro de iluminação pública, abriu-lhe a porta mágica e desapareceu no mistério do ferro fundido...
(Ferreira, 1971b: 21-22)

Devo assinalar o onirismo desta entidade mítica, mansamente erotizada e diáfana, como indica o oxímoro «carne-névoa» (*idem*: 21). E se a figura irrompe anacrónica e ironicamente no meio do bulício da cidade contemporânea, rapidamente desaparece, por magia, num candeeiro de iluminação, o que, de imediato, a associa ao já referido motivo da mulher eléctrica e ao desabafo irónico de quem tem o destino de inventar o irreal, como no poema XXIV de *Eléctrico*: «Pobre poeta da cidade!/Tira ninfas de ferrugem/dos candeeiros.» (Ferreira, 1983a: 268).

Num outro texto de *O Irreal Quotidiano*, a boémia noctívaga estimula a reconversão da paisagem numa «Lisboa repovoada» (Ferreira, 1971b: 131-141), anunciada no seu título. Graças ao diálogo com um «homem-sombra de sobrancelhas demoníacas» (*idem*: 136), que faz de duplo do *eu*-andante, descobrem-se fulgurantes imagens alternativas na Baixa pombalina: umas mais luminosas («bolas, inúmeras bolas de cristal azul-prata com espartilhos

dentro», *idem*: 138; «um relógio de pombas a arrulharem horas», *idem*: 139); outras mais téticas («milhares de manequins de cera enforcados nas árvores da Avenida» e «ruas [...] calcetadas de punhais», *idem*: 140). Em qualquer dos casos, estas imagens estão repletas de adereços fantásticos que, em combinação insólita, resgatam a monotonia do quotidiano³⁷. Porque irrompem nas ruas mulheres voláteis e outros sortilégios, corre uma «energia desencadeadora de mundos» (Martins, 2000b: 211), aparentada com a criatividade surrealista, pois faz a ponte entre o apego ao real e a vontade de suplantar o quotidiano no interior do sonho.

Assim se convulsionam e libertam os mecanismos habituais do real, acabando o poeta-cronista por focá-lo sob uma luz alternativa, onírica, irreal, em suma. E a irreabilidade imaginada significa que a invenção e o mundo não se auto-excluem. Na verdade, fabricar invenções aprofunda o conhecimento do mundo, a ponto de, em «Lisboa repovoada», os cenários mais fantásticos darem a medida exacta de quão absurda e irreal é a situação de uma criança raquítica e andrajosa, abandonada à chuva de Inverno ³⁸. Essa é certamente a melhor ilustração de um realismo imaginário ou «*neon-realismo*», como lhe chama Joana Matos Frias (2002: 128).

Vários críticos de José Gomes Ferreira convergiram já na identificação de estratégias retóricas que tornam possível essa força desrealizadora do real. Por essa razão, Franco Nogueira sublinhou nele «um *além do real*» (1954a: 239; *itálico do texto*) que oculta e supera o quotidiano frustrado. Duas décadas mais tarde, Eduardo Prado Coelho entendeu como verdadeiro «drama poético» (1972a: 94) essa incansável e infinita procura de um acontecimento que violasse os limites e as leis do mundo: esse dado traduz-se, do ponto de

³⁷ As referências espaciais pontuam um mapa reinventado onde habita definitivamente a magia: «Descíamos o Chiado e eu, para compensar aquela visão tenebrosa dos cinquenta corações a baterem por ninguém, senti a necessidade de arremessar pela Rua Garrett abaixo até o Rossio, bolas, inúmeras bolas de cristal azul-prata com espartilhos dentro. Ou reproduções de pequeninas luas verdes com asas de libélulas e cabelos de fitas em chamas...» (Ferreira, 1971b: 138).

³⁸ Esta miserável personagem infantil reedita o motivo melodramático da criança mitificada que, em *A Memória das Palavras*, o próprio autor declara ser devedor de João de Deus (em particular do poema «Enjeitadinha», de *Campo de Flores*, 1893) e antecipador do neo-realismo, «*mesmo impuro como o meu*» (Ferreira, 1979: 13; *itálico do texto*).

vista rítmico, no remoer gritado de estruturas anafóricas que tentam lutar, uma e outra vez, contra o real burocrático e que, à força de serem repetidas, naturalizam (segundo Prado Coelho chegam a «neutralizar», 1972b: 98) muitos dos efeitos de insólito. É a conjunção condicional que indicia, em contínuo, essa espera frustrada, prenunciada em «Viver sempre também cansa» («Ah! Se eu pudesse suicidar-me por seis meses», Ferreira, 1983a: 16) e revelada no poema V de *A Morte de D. Quixote* (escrito em 1935-36 e publicado em *Poesia-I*, 1948):

Ah! Se acontecesse enfim qualquer coisa!

Se de repente saísse da terra um braço
e atirasse uma rosa
para o espaço!

Mas não.

Lá está o Sol do costume
/.../ (idem: 49)

Esse impulso, sempre gorado, para inventar um acontecimento transfigurador do real surge muito mais na poesia do que na prosa de José Gomes Ferreira, já que naquela as formas de recriação metafórica são naturalmente mais activas. Na prosa, a irrealidade advém, sobretudo, das distorções introduzidas pela memória e do absurdo desvelado na normalidade quotidiana, nas parcelas de real correspondentes a cada crónica ou a cada fragmento de diário. Tal facto não impede, todavia, que o *eu* possa encontrar, em *Imitação dos Dias*, a revelação hipotética do cenário introduzida pela fórmula condicional «E se...?» que interrompe uma cena desolada, avistada pelo sujeito à saída de casa, abrindo caminho à revelação *in fieri* do processo de devaneio. Refiro-me, em especial, a um trio de músicos, cegos e bêbados, a uma florista da esquina e ao próprio sujeito que acabam por criar, momentaneamente, um quadro semelhante aos de Chagall e de Julio, pois não lhe falta o par alado a dançar pelos ares, arrastando consigo a cidade inteira:

E se ela acesse e voássemos, enlaçados, através das ruas e das avenidas?... E se depois — um agora, outro logo —, toda a cidade nos imitasse, e os caixeiros, os marçanos, as varinas, os senhores de qualidade, os cães, as pedras, os marcos do correio, tudo minha gente desatasse a rodopiar ao som do terceto dos ceguinhos bêbados... E se...?

Mas o trio calou-se e eu despertei do devaneio... Um miúdo sujo aproximou-se com a caixa de lata das esmolas e alguém lançou uma moeda na caixa. (Ferreira, 1970: 48-49)

A adversativa «Mas» interrompe a metamorfose do cenário e confirma o fim do poder onírico e a nitidez frustrada e crua da miséria. Eduardo Prado Coelho avança uma explicação para essa queda sistemática no real quotidiano da «máquina verbal» (Coelho 1972b: 104): «[c]ada poema grita a indignação do poeta contra o destino a que está submetido — mas nenhum poema salva.» (*idem*: 103)³⁹. Por esse motivo, não são raras as vezes em que o próprio *eu* reconhece a impotência da sua matéria-prima linguística para chegar à decifração da surrealidade. *Imitação dos Dias* denota, a certo momento, esse estado de perda — essa «[...] velha melancolia fatal já herdada da infância. Este sentir as pontes cortadas com o mundo verdadeiro...» (Ferreira, 1970: 91) — que Prado Coelho sintetiza pelo quiasmo «a linguagem como irrealidade, a irrealização como linguagem» (Coelho, 1972b: 100)⁴⁰.

Entendo, porém, que o sentido frustrado do poeta, reduzido a palavras sem asas, tem um reverso irónico: o de, apesar de tudo, nunca desistir de forçar a alteração dos

³⁹ Eduardo Prado Coelho fala, com razão, da recorrência do tema da morte em José Gomes Ferreira: «a morte do não-acontecer (em que viver e morrer se confundem na sua banalidade quotidiana) e a morte como Acontecimento (que toda a poesia prepara sem nunca realizar). Esta dupla morte desenha um espaço duplo: dum lado, a morte nocturna, a morte da descida, a morte do frio, a morte do começo; do outro, a morte de combate, a morte como diluição, a morte como transfiguração, libertação matinal no calor do dia, das nuvens, do perfume, das estrelas» (Coelho, 1972b: 103). Por isso, importa não esquecer que até a morte é transfigurável por acção da poesia, como vemos no poema em prosa XLIII de *Cinzas* (escrito em 1948-1950 e publicado em *Poesia-III*, 1961): «Devia morrer-se de outra maneira./Transformarmo-nos em fumo, por exemplo./Ou em nuvens.» (Ferreira, 1983b: 111). Essa imagem alternativa dá à morte uma forma genesiaca, entre a nuvem e o fumo. Segundo António Pedro Pita, aí se mostra «a imaterialização como limite do alcance da metáfora da transmutação das coisas» (2002d: 41).

⁴⁰ Em *Eléctrico*, o parênteses final do poema XIX, «(Ah! Se eu encontrasse a ponte/que vai para o outro lado!)» (Ferreira, 1983a: 265), introduz a oração condicional que, desta feita, corta a pulsão transfiguradora, até aí desenvolvida com «deusas de astros na frente» (*idem. ibidem*), a partir da ‘epígrafe’ circunstancializada: «(Nunca mais tornarei a ver esta minha vizinha de eléctrico.)» (*idem. ibidem*).

limites da linguagem. Vai somando propostas, variações, reformulações do real e do seu auto-retrato. Com as palavras mais não faz senão «bate[r] com a cabeça nos muros do Cárcere», como diz que fazem poetas mais novos, como Cesariny, O'Neill, Herberto Helder, Ramos Rosa (Ferreira, 1963: XIII). Essa é, de resto, a condição da pertença de José Gomes Ferreira à modernidade literária: sempre em descontinuidade céptica consigo mesmo e ciente do mundo precário que constrói a partir da linguagem, também o seu *eu* melancólico nunca chega a qualquer ponto de síntese, pela excelente razão de seguir uma lógica irónica e de saber que não alcançará um sentido de totalidade. Para aproveitar os termos de Paul De Man sobre o ironista, a distinção do autor em presença depende da sua consciência céptica que, no entanto, explora a invenção de se engendrar a si próprio como acto de «liberdade, [de] indisponibilidade do espírito para aceitar como definitivo qualquer estado da sua progressão» (De Man, 1999: 241).

No caso em estudo, existe uma estratégia de exercer a ironia e de trabalhar as potencialidades da linguagem para lá do imaginário disponível. Nessa medida, tornam-se simétricos os gestos de inventar prodígios na realidade gelada de todos os dias e de desvelar absurdos na mecânica normalidade do mundo. Logo «Viver sempre também cansa» (1931) junta os dois movimentos em dialéctica como grande *leitmotiv* do projecto autoral de José Gomes Ferreira, vocacionado como é para o modo melancólico de interpelar o mundo. Entre os exemplos de absurdo descoberto na paisagem quotidiana, dou evidência a um fragmento de *Imitação dos Dias* em que o olhar de raio X do sujeito se mostra a desvelar os contornos macabros de um concurso de dança:

[...] estendido ao longo da dureza da geral, e a fumar um cigarrinho bem instalado, eu assistia com vaidade absurda à exibição a solo daquele andróide de cartilagens transparentes e peso de chumbo nos pés.

As horas sumiram-se... Os dias desconjuntaram-se...

De vez em quando, por patriotismo, o público erguia-se com raiva de aplaudir e animar portugueses: «Eh, rapazes! Lembrem-se da alma da Raça. Não se esqueçam da Torre de Belém, da descoberta do caminho marítimo para

a Índia e da batalha de Alcácer-Quibir. Morrer, sim, mas devagar. Alma, rapazes! Alma nessas pernas!» (Ferreira, 1970: 59)

Longe de mimetismos transparentes, os indicadores realistas daquele ambiente são fixados por alguém que deforma o observado e que se denuncia, irónico, no seu mal-estar: «a fumar um cigarrinho bem instalado, eu assistia com vaidade absurda à exibição» (*idem: ibidem*). Daí nasce o traço sufocante e angustiado com que se delineia aquela cena de miséria humana e, em particular, a inumanidade do corpo exausto de um concorrente, feito «andróide de cartilagens transparentes e peso de chumbo nos pés» (*idem: ibidem*). Note-se como o traço grotesco recorta obscenamente o corpo do dançarino segundo um formato monstruoso, quando funde, pela metáfora, o maquinismo electrificado do andróide com a imagem radiográfica dos tecidos que recobrem a superfície articular do esqueleto. Acentuam-se, de seguida, o absurdo insuportável do retrato e a crítica social a ele subjacente, pelo contraste com o ambiente à volta, animado por uma *vox populi* que surge representada em histeria, em clara dessintonia e despropósito, berrando os lugares comuns do nacionalismo salazarista.

Outro caso revelador do trabalho retórico de desvelamento do absurdo na paisagem comum dos dias é o que encontro a meio do poema XX de *Heróicas*:

/.../
E os mineiros vão a enterrar todas as manhãs...
E o sol acerta-se pelos relógios...
E o trigo cresce para discursos de propaganda
em paisagens de moinhos mortos...
E as máquinas fabricam fome e curvas estatísticas...
E os pássaros caem fuzilados como os poetas...

E o céu parece um poço por cima das cabeças
a reflectir as verdadeiras estrelas
que nunca vimos...

/.../ (Ferreira, 1983a: 91)

A enumeração assindética agrega, em contiguidade e equivalência, realidades (bizarramente) tidas por naturais, racionais. Focam-se, em primeiro lugar, situações dadas como consensuais numa sociedade que leva os indivíduos a prescindirem da sua realização integral de seres humanos e a reduzirem a sua capacidade transformadora do mundo (pelo trabalho) a um simples instrumento de sobrevivência material, em benefício de uns poucos que com isso prosperam. Por debaixo daqueles versos simples e assertivos, encontra-se, afinal de contas, a descrição crítica do desumano funcionamento social que tanto aliena os actos como os agentes produtivos e transformadores do mundo físico. Nesse sentido, nos versos 3 a 5 daquele excerto, os objectos/produtos (trigo, moinhos e máquinas) são expurgados da referência directa aos seus produtores, embora indiquem os gestos mecânicos que lhes deram origem: para usar o vocabulário marxista, que julgo encontrar aqui em substrato, fica visível a irracionalidade de uma divisão do trabalho que desqualifica o indivíduo, reduzindo-o ao desempenho de uma tarefa repetitiva, com pouca noção do seu lugar no processo global de criação de riqueza e desenvolvimento⁴¹.

A evidência de absurdo social clarifica-se ainda mais quando, no meio do enunciado enumerativo, entra o verso «E o sol acerta-se pelos relógios...» (*idem. ibidem*) que compõe uma imagem de subversão do mundo, mostrado às avessas nas suas leis universais e regulares de funcionamento. No exemplo concreto daquele verso, não estamos sequer diante da formulação hipotética do real, introduzida pela conjunção condicional «E se...?»: ao invés, faz-se nele a constatação de um facto paradoxal da realidade através de uma forma aproximada do tópico clássico das *impossibilia* ou *adynata*. Conforme já o defendeu Alexandre Pinheiro Torres (1975: 146-147), essa constitui uma estratégia corrente em José Gomes Ferreira, para denunciar e tentar, uma e outra vez, desmecanizar a impassibilidade do mundo perante a desesperada

⁴¹ É curiosa a coincidência deste poema de Gomes Ferreira, escrito entre 1936-1938 e publicado em *Poesia-I* (1948), em especial nos versos «E o trigo cresce para discursos de propaganda/em paisagens de moinhos mortos...», com o *incipit* de «Dificuldade da governação», de Bertold Brecht, integrado no livro *Svendborger Gedichte* (1939): «Os ministros proclamam incessantemente ao povo/Quão difícil é governar. Sem os ministros/O trigo crescia pra dentro da terra em vez de pra cima.» (Quintela, 1999: 457). Neste poema, Brecht explora um *adynaton*, figura usual em José Gomes Ferreira, que expõe o absurdo de uma coisa tida por natural e aceitável.

solidão dos homens. Acaba, assim, por incorporar a antíquíssima tradição dos motivos do desconcerto do mundo e do mundo às avessas (*idem*: 146).

Convém saber que o funcionamento retórico do *impossibilium* se concretiza pela deslocação vicinal dos limites do conteúdo conceptual de uma imagem: nos termos de Heinrich Lausberg, essa figura funciona como uma «perífrase de carácter paradoxal» (1982: 149) que reverte a ordem natural das coisas. Lausberg acrescenta ainda outro pormenor interessante para a minha reflexão acerca da força transformadora e projectiva da linguagem, neste autor. É que o movimento retórico do *adynaton* ou *impossibilium* é idêntico ao da perífrase, da antonomásia e da lítotes, figuras que ajudam a simular, como tentei mostrar no capítulo 3, uma composição mutante e expansiva do auto-retrato e do nome próprio do *eu*-poeta: aproximado da imagem obsessiva da nuvem, a todo o momento ele inventa formas duplicadas de si, dando conta de uma identidade incoincidente e expansiva.

Paralelamente, essa é também a forma de ensaiar pela escrita o ajuste com o mundo (afinal perdido) em que o sujeito vive e que traz em si, em movimento perpétuo de transfiguração. A este propósito, não posso deixar em claro os últimos quatro versos que transcrevi do poema XX de *Heróicas*, pois identifico neles a energia melancólica de um *eu* que não desiste de buscar novos lugares e imagens para os dias comuns, reconfigurando-se a ele próprio nesse movimento:

E os pássaros caem fuzilados como os poetas...

E o céu parece um poço por cima das cabeças
a reflectir as verdadeiras estrelas
que nunca vimos... (Ferreira, 1983a: 91: sublinhados meus)

Neste caso ressalta o papel da comparação. Nas orações presentes nos dois primeiros versos, a comparação não é um instrumento pobre de junção de elementos díspares, mas um lugar equiparável à metáfora, criador de imagens desafiantes que refazem as leis da física, a partir do naturalismo dos elementos comparados. Joana Matos Frias sublinhou, aliás, a força da hipálage

comparativa em «E os pássaros caem fuzilados como os poetas...» que faz a permutação dos predicados e gera um «tropo-limite, onde a elocução realista [com força de alusão histórica: o fuzilamento de Lorca] se intersecciona com a imagem surrealista» (Frias, 2002: 129). Já nos dois últimos versos, a comparação serve disfórica mas dinamicamente uma imagem em perda do mundo a que, contudo, não falta o magnetismo figurativo que aproxima, inverte e suspende os planos celeste e subterrâneo⁴².

4.2.2.

A imitação dos dias ou a única memória viva dos homens

Quase a fechar *A Memória das Palavras*, José Gomes Ferreira narra o seu encontro com alguns neo-realistas e, em particular, as férias de 1945, passadas perto de Coimbra, onde, a par de João José Cochofel e Carlos de Oliveira, emprestou «‘versos funcionais’» (Ferreira, 1979: 190) ao projecto musical *Marchas, Danças e Canções* (1946), de Fernando Lopes-Graça. Conta aí também o estímulo que encontrou naquele círculo de amizade para, três anos mais tarde, finalmente reunir, em *Poesia-I*, o seu trabalho poético desde «Viver sempre também cansa». É a esse contexto preciso que o *eu*-autor associa a sua definição estética como escritor realista, o que, nas suas palavras, significa o apego à realidade comezinha da gente simples e a necessidade de «*escolher* as linhas harmónicas concordes com a limitação lógica inerente às palavras comuns» (*idem*: 186; *itálico do texto*). Da lucidez com que reconhece as

⁴² Joana Matos Frias cita um passo com os mesmos elementos realistas, comuns no lirismo português, mas desta feita fundidos pelo efeito da metáfora, numa invulgar e eufórica rede tropográfica. Veja-se que, no poema XIV de *Encruzilhada*, também a morte é objecto de prospecção poética, ao entrar na comutação cambiante de imagens: «O chão é o céu do roçar das andorinhas/com estrelas a que chamamos flores na Primavera./Céu de nuvens verdes/onde a morte cheira tão bem ao peso da terra.» (Ferreira, 1983b: 122). Também Catherine Dumas (2002: 79-96) segue um raciocínio bastante idêntico para descrever a energia imaginística de José Gomes Ferreira, atribuindo-lhe uma inscrição quotidiana da poesia a que, entretanto, são essenciais os movimentos retóricos de refracção, projecção e suspensão.

restrições da linguagem nasce, entretanto, o lema pessoal do seu realismo, assim dado em auto-citação: «[...] ‘a realidade é mais confusão. Exprime-a, pois, assim mesmo, através de imagens e metáforas, sem lhe dar qualquer sentido que a transforme em nitidez de Sonho’.» (*idem. ibidem*; itálico do texto). O seu conceito de real inclui o sonho e a irrealidade até porque o sabe resultante da escrita que ensaia a precária fixação do mundo e do poeta, através de uma infinita variedade de configurações possíveis.

Publicado em 1965, o relato autobiográfico de *A Memória das Palavras* acaba em 1950, com a referência à publicação, nesse ano, de *Poesia-II*. Ora, esse é um momento histórico-artístico que continua a fazer do conceito de realismo uma matéria de dissensão acesa. É isso que acontece na polémica interna do neo-realismo, então ao rubro, pelos modos diferentes de entender o nexo entre a posição filosófica marxista e a opção artística do realismo⁴³. O mesmo tópico impulsiona a afirmação organizada mas bastante atribulada dos surrealistas, desde 1947. Fizeram-no, aliás, em oposição a grande parte do campo artístico neo-realista: muitos deles provinham dessa cultura dominante de resistência mas demarcaram-se então, por quererem libertar a imaginação poética de sufocantes regras racionais.

Penso, sobretudo, em Cesariny que, desde meados dos anos 40, valorizou a experimentação da linguagem em direcção ao sonho, ao insólito, ao humor, contra o documentalismo social e etnográfico de que acusava quase todos os do *Novo Cancioneiro*: na antologia *Surrealismo/ Abjeccionismo* (1963), Cesariny considera-os obreiros de uma literatura de «bloco de notas» com «quadros e naturezas mortas da vida popular (sem folclorismo, valha-nos isso)» (Cesariny, 1992: 14), ao serviço de um empenhamento político secundarizador da matéria

⁴³ A representação do real suscitou desde os finais dos anos 30 e, com especial vigor, na entrada da década de 50, o conflito irresolvido nas hostes neo-realistas, opondo-se o conceito de arte transparente, comunicativa e consciencializadora da sociedade (formulado pelo discurso crítico de Alves Redol, Ramos de Almeida e Álvaro Cunhal) a uma ideia (propugnada por Cochofel ou Mário Dionísio) de arte enquanto artifício, consciente dos seus materiais, construtora do concreto e, nessa qualidade, historicamente inscrita como experiência estética. *Vide supra* ponto 1.3.2.

artística⁴⁴. Antes de *Manual de Prestidigitação* (1956), mais determinado pelo humor cáustico, pelo absurdo e pelo *non-sense* surrealistas, Cesariny toma de empréstimo o verso livre e a angústia de Álvaro de Campos, sem esquecer a sombra do realismo transfigurador de Cesário Verde. Em *Louvor e Simplificação de Álvaro de Campos* (1953) e em *Nobilíssima Visão* (1959), escritos respectivamente em 1946 e 1945, a errância digressiva pela cidade e pelo discurso fazem dele um poeta que busca reformular os limites do real, manifestando a revolta, ácida e humorada, contra a realidade abjecta de um país cabisbaixo. Num texto datado de 1948, «Sem título», incorporado em *A Intervenção Surrealista*, é sugerida a impossibilidade de reabilitar artisticamente o real quotidiano, segundo os moldes neo-realistas: sem compartimentos estanques, a acção surrealista visava um «total delirante» (Cesariny, 1997: 89) da realidade, transtornado de dentro pela imaginação, mesmo se essa experiência de surrealidade, procurada naqueles livros dos anos 40-50, não prescindisse do concreto da cidade, para depois o rejeitar pelo riso negro.

Deixo apenas esta nota de afinidade relativa de José Gomes Ferreira com os surrealistas (de quem se manteve à margem), sobretudo com a vertente abjeccionista que fez a síntese da denúncia social, da angústia existencialista sobre o poder da literatura e da reversão subversiva da linguagem que procura a surrealidade. Não existem em José Gomes Ferreira a escrita automática, as manipulações gramaticais, as colagens poéticas e picto-poéticas ou os jogos de acaso objectivo. Além disso, a apetência do autor em estudo pela sobre-realidade sempre se ancorou no concreto, pelo que nisso se afasta da poética surrealista, embora, na visão de Gastão Cruz (1999a: 40), entre nós esta última tenha sido um pouco realista. Por conseguinte, segundo Gastão Cruz (em opinião concorde com a de Carlos de Oliveira, 1979b: 165), o poeta José Gomes Ferreira reúne uma temática afim da neo-realista a um «tipo de

⁴⁴ Na sequência de *Nicolau Cansado Escritor* — composto em 1944 mas só publicado em *Poesia (1944-1955)*, de 1961 — onde afirma ironicamente a sua condição de burguês, Cesariny publica, em 1953, *Louvor e Simplificação de Álvaro de Campos* (escrito em 1946) e aí insiste na ironia contra os neo-realistas: «Porque é que a pianista compra do Alves Redol/quando está a pensar nas pernas e no peito do louro galã yankee?» (Cesariny, 1991: 68). Segundo Perfecto E. Cuadrado (1998: 20), este choque deve ser entendido em função das circunstâncias portuguesas onde predominava a cultura resistencialista do neo-realismo, embora seja também devedor da polémica verificada no surrealismo francês dos anos 30, entre Breton, por um lado, e Aragon e Éluard, por outro.

expressão poética que foi buscar a Gomes Leal e a Sá-Carneiro a lição por outros extraída do surrealismo francês» (Cruz, 1999a: 38): essa a origem do seu «barroquismo imaginístico» (*idem: ibidem*)⁴⁵. Aí estão a prová-lo estratégias que materializam a sua fidelidade ao real, filtrado pela imaginação: abundam as enumerações e a «*poesia das imagens aos cachos*», Ferreira, 1983a: 277), a que se refere criticamente o poeta na ‘epígrafe’ do poema XLI de *Elétrico*. Por sinal, a incansável autocrítica levá-lo-á a continuar essa mesma composição em termos que põem em causa a sua saturada criatividade imaginística e que revelam uma notória insatisfação com os limites da linguagem:

É tão fácil dizer que saem dos olhos das mulheres andorinhas verdes
ou chamar à lua a caveira voada da flâmula dum navio pirata!

Mas a outra poesia — onde está?

/.../

(*idem: ibidem*)

Prefiro, deste modo, a expressão «dosagem surrealista», usada por Óscar Lopes (1996: 1038) para caracterizar José Gomes Ferreira, na *História da Literatura Portuguesa*⁴⁶. Tanto assim é que ela ajuda a apreciar, com o devido cuidado, certas coincidências com argumentos invocados por Mário Cesariny, na sua refrega com a ortodoxia neo-realista. Numa entrevista de Setembro de 1962, à *Seara Nova*, José Gomes Ferreira propõe uma definição muito abrangente para o neo-realismo, cuja organicidade e longevidade nunca fez dele a foz dos afluentes da

⁴⁵ Quanto a Gomes Leal, é interessante referir a co-existência, em 1948, de homenagens dos neo-realistas e seus companheiros e dos surrealistas. Aos primeiros cabe a *Homenagem Poética a Gomes Leal* (Coimbra, Coleção «Sob o Signo do Galo»): nela colabora José Gomes Ferreira, com «Lápide para colocar no largo onde o grande poeta Gomes Leal foi apedrejado pelos garotos de Lisboa» e «Grito de Gomes Leal no céu» (AA.VV, 1948: 101-106), posteriormente incluído em *Poesia-III* (1961). Dos segundos vem uma nota/abaixo-assinado «Só Gomes Leal, o Mago Lesel, o poro da morte», assinada pelo Grupo Surrealista de Lisboa, no *Diário de Lisboa* de 4 de Agosto de 1948: Alexandre O'Neill, António Domingues, António Pedro, Cesariny, Fernando Azevedo, João Moniz Pereira, José-Augusto França e Vespêira.

⁴⁶ Coincidindo com Cesariny na recusa de fazer um estudo histórico do Surrealismo, Natália Correia organizou, em 1973, uma antologia trans-histórica, intitulada *O Surrealismo na Poesia Portuguesa*. Nela figuram quatro poemas de Gomes Ferreira, extraídos de *Café* (escrito em 1945-1948), e que cabem no capítulo «Os grandes transparentes» (Correia, 2002: 238-240). Segundo o apontamento que antecede essa secção, a antologiadora identifica autores que vêem no mundo visível a porta aberta para o insólito, para o lado de lá fantasmático do cenário. Recordo, entretanto que, em 1974, E. M. de Mello e Castro (1974: 361-372) incluiu um capítulo das *Aventuras de João Sem Medo*, na 2ª. ed. da *Antologia do Conto Fantástico Português*.

modernidade literária: tal realidade não significa, entretanto, a exclusão liminar dos neo-realistas desse caudal artístico, como parecem propugnar Eduardo Lourenço (1983b: 210) e Fernando Guimarães (1990: 98). Gomes Ferreira entende o neo-realismo como um movimento (e não como uma geração), na linha do que Mário Dionísio defendera desde a sua *Ficha 14* (1944: 32-35), pois equaciona-o na relação com as correntes modernas da literatura portuguesa de então. É de acordo com essa perspectiva que José Gomes Ferreira traça a heterogeneidade e os pontos afins entre os que diz serem as escolas e grupos neo-realistas, suficientemente diversas para ele próprio se poder reconhecer no seu seio, não andando, por isso, longe dos surrealistas:

a célula inicial do *Novo Cancioneiro*, já por assim dizer clássica, os estetas da esperança sem estética, os neo-românticos panfletários, os evidentes-mediócrs, os realistas, os satíricos, os poetas militantes, os surrealistas que transferiram a super-realidade para o futuro e até os neo-realistas que se ignoram, pois que não há poetas depois de 1940 — até que se julgam reaccionários, mágicos, etc. — que não crescessem à sombra da Ilusão-da-Poesia-Que-Quer-Transformar-o-Mundo e abalou as raízes filosóficas da Poesia tradicional portuguesa. Em resumo: um movimento tão rico que as escolas em que se divide já se digladiam, combatem, insultam, arranham, mordem. (Ferreira, 1962: 207)

Além da lucidez crítica que o leva a identificar entre muitos neo-realistas uma concepção instrumental da arte que, definitivamente, não é a sua («estetas da esperança sem estética»), Gomes Ferreira dá especial evidência à «Ilusão-da-Poesia-Que-Quer-Transformar-o-Mundo». Leio nesta expressão a subtilidade crítica de alguém que consegue ver pontes entre autores e movimentos ideologicamente subversivos no Portugal salazarista e atentos ao real humano, em modalidades literárias diversas. O traço de união encontra-se na pulsão transformadora da poesia que combina o propósito baudelairiano de captar a *beleza misteriosa* do mundo contemporâneo, ligando arte e vida, e os ensejos de Rimbaud e Marx para mudar a vida e o mundo, respectivamente⁴⁷. No caso de José Gomes Ferreira, o apego à realidade concreta

⁴⁷ Assim o defendeu também André Breton, em 1929, no seu *Segundo Manifesto do Surrealismo*, publicado no último número da *Révolution Surréaliste*. Breton tentava responder ao desafio rimbaldiano de ser absolutamente moderno, ao

afasta-o da poética surrealista, já o afirmei antes na esteira de Gastão Cruz, mas algo o torna familiar desse filão da vanguarda novecentista, quando declara a sua vontade de «*resistir à monotonia da realidade*» (Ferreira, 1970: 29; itálico do texto) pelo acto poético.

Num longo fragmento de *Imitação dos Dias*, publicado em 1966, o *eu*-autor posiciona-se contra uma arte de decalque, vocacionada para a transparência do real:

[...] a realidade chocha não lhes basta. Exigem-na encaixilhada, em tal qual, nas pinturas, nos romances, nas peças, nos filmes... Não percebem que, para os artistas verdadeiros, este famoso mundo não passa dum caos-tema para variações de novos deslindes e astros diversos.

E que uma das mais transcendentas missões sociais da Arte seria essa luta contra a monotonia, que concede aos homens a faculdade de transformar a natureza, modificar as leis eternas, pôr tudo do avesso e dar um pouco de férias revoltas ao tédio organizado em que vivemos.

Eu, pelo menos, quando me sinto cansado dos pêndulos dos relógios, da injustiça, dos automóveis, do bater dos corações, do vento, dos satélites, dos astronautas, das plantas sempre verdes, dos telhados sempre vermelhos, dos homens sempre com cabeça, tronco e membros, recorro aos poetas. Procuro neles a ilusão de outra lógica. Imagino-me na cidade-em-que-as-ruas-arrombam-as-casas e os cavalos correm com mil pernas azuis. Deliro a sonhar o meu retrato com asas. Enlouqueço, em suma, provisoriamente, que é ainda a maneira mais cómoda de repousar. (Ferreira, 1970: 30)

Como facilmente se depreende do início do excerto, explicita-se aqui um posicionamento reactivo que entende a arte como «ilusão de outra lógica» (*idem*: 30), movida pelo impulso de «transformar a natureza, modificar as leis eternas, pôr tudo do avesso e dar um pouco de férias revoltas ao tédio organizado em que vivemos» (*idem. ibidem*)⁴⁸. Tal definição

pôr a arte no terreno da história, pela união da experiência poética com a experiência política revolucionária. André Breton veio depois a abandonar esse cruzamento, em meados dos anos 30, preservando o desregramento dos sentidos e o mudar a vida, formulado pelo poeta de *Illuminations*. Nele se encontra a matriz moderna da vanguarda surrealista: a apaixonada busca da surrealidade implicava que a poesia seria ferramenta de libertação do ser humano, reprimido pelos mecanismos da razão, e fonte de conhecimento, não em sentido enciclopédico mas como vidência (conceito invocado por Rimbaud), ou seja, como forma de revelar o poder visionário do poema (Breton, 1993).

⁴⁸ É interessante articular a marca enunciativa de polémica, neste e noutros fragmentos mais teorizantes de *Imitação dos Dias* (1966), com duas indicações textuais que não pretendem comprovar a participação de José Gomes Ferreira no debate dos neo-realistas mas que evidenciam, sobremaneira, a sua atenção aguda e continuada aos problemas

reivindica algo da linhagem romântica (de que também descendem os surrealistas), na sua inspiração visionária e na encantação transformadora das figuras que tentam dizer o mundo. Mas é também preciso reconhecer, nesta afirmação de *Imitação dos Dias* (que rediz o poema primacial «Viver sempre também cansa», de 1931), uma atenção, mesmo que sonâmbula, às cenas e figuras banais, avistadas na deambulação pelas ruas.

Por outro lado, ao denunciar-se na transmutação das imagens, o sujeito faz de conta que é um ser plural, em permanente estado provisório, à semelhança do mundo que traz dentro de si. Por isso se complementam a metamorfose suspensiva e volante do seu auto-retrato e da paisagem urbana. Note-se a gradação semântica dos verbos que assinalam, em crescendo, a subversão dos mecanismos estritos da razão: «Imagino-me na cidade-em-que-as-ruas-arrombam-as-casas e os cavalos correm com mil pernas azuis. Deliro a sonhar o meu retrato com asas. Enlouqueço, em suma, provisoriamente, que é ainda a maneira mais cómoda de repousar.» (*idem. ibidem*; sublinhados meus). Em paralelo à inversão delirante do rosto, faz-se a reinvenção fantástica da cidade através de uma formulação perifrástica, construída pelo hífen: em ambos os casos prevalece um entendimento poético onde as palavras irrealdade e quotidiano não são dados inconciliáveis.

Devo assinalar que, num passo mais à frente de *Imitação dos Dias*, se justifica a transfiguração do auto-retrato pela «resignação confiante ao provisório’. O provisório e o mortal da poesia de cada um» (*idem.* 183), ideal que o *eu*-diarista assumidamente faz derivar do dístico de Cesário Verde: «Se eu não morresse nunca! E eternamente/Buscas e conseguisse a perfeição das cousas!» (1992: 155). Ao citar os versos de «O sentimento de um ocidental», ele está a identificar uma «divisa e sonho-ambição de poeta» (Ferreira, 1970: 183) que se quer

estéticos e políticos do seu tempo. Primeiro, em *Opiniões com Data*, João José Cochofel (1990: 171) cita trechos de *Imitação dos Dias*, pela capacidade de José Gomes Ferreira sintetizar argumentos de Mário Dionísio e dele próprio na polémica interna do neo-realismo, mais aguda entre 1949 e 1952. Depois, sabemos que o projecto de *Imitação dos Dias* começou a ganhar forma no limiar da década de 50, a avaliar pela publicação de um fragmento identificado com esse título na revista *Vértice*, em Outubro de 1950: «Manuela Porto: Um trecho do livro em preparação *Imitação dos Dias* (Diário Inventado)». No fecho do livro (Ferreira, 1970: 191), surge, entretanto, a indicação da data 1964-1965 que corresponde, decerto, ao período de composição final do livro.

inscrito na circunstância concreta, activo na transfiguração do real e movido pelo som e a fúria da história: «A de me postar de sentinela aos tempos e aos homens, sempre jovem e transitório...» (*idem: ibidem*). Significa isto que a metamorfose constante das imagens da paisagem e do rosto do sujeito se torna numa forma de exercer a sua paixão e a sua entrega ao fluxo histórico do tempo humano. Dos modos dessa historicidade assumida me encarregarei no ponto 4.3.

Para já retomo o trecho final do extenso fragmento de *Imitação dos Dias*, citado atrás, donde se destaca um segundo e derradeiro andamento, por meio de um branco na página. Nesse momento final, parecem ilustrar-se os nexos possíveis entre ficção e vida e as maneiras de a arte transgredir e aumentar a realidade:

Agora mesmo, por exemplo, abri a janela e olhei para o céu.

Lá estava a Lua, a tonta! A Lua bolorenta que ninguém estoira com dinamite ou atravessa com flechas. A Lua redonda.

Fechei a janela com furor.

E sentei-me à mesa a desenhar uma paisagem nocturna, saudosamente iluminada por uma Lua quadrada. (*idem: 30-31*)

Com afínco auto-reflexivo, este *diário inventado* (tal qual surge enunciado no subtítulo da obra) foi urdindo uma espécie de arte poética que elege a *imitação dos dias* como conceito-chave para falar das passagens entre o real e o possível. Fechado no seu *atelier*, o desenhador ensaia a descoberta de uma alternativa iluminada para a Lua de todos os dias. Com a sua «Lua quadrada» e «bolorenta», a noite ganha uma imagem nova, para lá das condições usuais e finitas de ser redonda e branca. Retiro desta curta narrativa de ilustração alegórica uma definição dos «artistas verdadeiros» (*idem: 30*), daqueles que tomam o mundo como «caos-tema para variações de novos deslindes e astros diversos» (*idem: ibidem*). O *artista verdadeiro* é como o *eu* desenhando a sua «Lua quadrada» (*idem: 31*): faz emergir um novo cosmos que se substitui ou, se calhar mais correctamente, que amplia as possibilidades do mundo, subvertendo-lhe as

regras, criando outras; a imitação é, em última instância, a criação do outro, indissociável do mesmo (mundo).

Extraio ainda outra leitura do fragmento citado: o facto de ele poder ser a alegoria da ficcionalidade no trabalho artístico, seja ele pictórico ou poético. O artefacto do desenho encena possíveis que não são o reverso falso do real (como acreditava Platão) mas o produto necessário de um trabalho artesanal onde, segundo Wolfgang Iser, se sustentam as «condições que permitem a produção de mundos cuja realidade não pode, por sua vez, ser posta em causa» (2001: 102) pois que são parte do nosso mundo. A ficção cria alternativas de vida, é uma mentira que expande a verdade em múltiplas variantes disponíveis e com elas ultrapassa as limitações do real. Quando, por exemplo, em *Melodia* (escrito em 1932 e publicado em *Poesia-I*, 1948), lemos «Os pássaros quando morrem/caem no céu.» (Ferreira, 1983a: 22), a surpresa nasce da regência verbal que abre caminho a um mundo alternativo, regido por leis físicas próprias.

Em escala aumentada, toda a *Imitação dos Dias* funciona como um grande exercício de pensamento e de liberdade criativas onde o *eu*-enunciador concebe declaradamente a arte, a literatura e a escrita autobiográfica, em particular, como artefacto duplicado(r) da vida: por esse motivo, são inúmeros os meios de tornar mais plurais e caleidoscópicos o mundo e a figura do autor chamado José Gomes Ferreira. Construindo invenções e mostrando-se a fazê-las está o *eu* a construir-se a si mesmo, a fingir que é uma espécie de nuvem, passível de transfiguração permanente. Nessa medida, a máquina de invenções que é este diário põe à mostra até os momentos reiterados de frustração do seu faz-de-conta, um pouco à semelhança do que vimos na poesia, com a anáfora «E se...?», continuando o efeito de repetição e ênfase da coordenada com a condicional que figura o processo imaginativo.

O epílogo de *Imitação dos Dias* constitui, por sua vez, uma variação da temática da alegoria inclusa nas páginas do fragmento «*Noite de luar-bolon*» (Ferreira, 1970: 29-31) que tenho vindo a estudar. A última nota do livro alegoriza, em acto, a liberdade construtora da arte,

enraizada na desolada circunstância quotidiana mas capaz de se projectar utopicamente em muitos lugares e tempos. Cito a parte final do fragmento:

E eu para aqui fechado nesta náusea de andar de um lado para o outro —
de cá para lá, de lá para cá... —, sonâmbulo de irritação!

Homens: estou farto de chuva e quero sair!... Evadir-me!... Caminhar pelas
ruas em liberdade de sol, de vida, de cheiro a giestas nos cabelos das mulheres e
ninhos de ouro nos olhos das crianças!

Mas não. A chuva continua. Continua sempre, sempre, sempre.

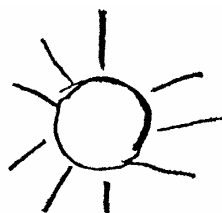
Que remédio senão esperar que ela acabe, enquanto traço na humidade da
vidraça riscos de esperança.

Primeiro uma flor.

A seguir um sol...

Um pequeno sol de rumor de lágrimas.

Assim:



(*idem*: 191)

Este trecho recupera muitos dos tópicos da inscrição visual do sujeito no espectáculo quotidiano da cidade. Reconheço nele a montra de vidro a separar a margem melancólica do observador; a vontade gritada (depois gorada) à humanidade de levar à prática uma hipótese alternativa, surreal, que quebre o quotidiano com a metáfora alada e suspensiva daqueles «ninhos de ouro nos olhos das crianças» (*idem. ibidem*); e, por fim, o desconcerto da cidade, herdeira de uma violência secular. Dessa situação facilitadora do efeito de real passamos à auto-reflexão: o vidro que mediara até aí a contemplação das ruas passa a ser ele mesmo objecto de transfiguração vagarosa: «Que remédio senão esperar que ela acabe, enquanto traço na humidade da vidraça riscos de esperança.» (*idem. ibidem*). Tudo por obra da metáfora em cascata que, passo a passo, chega a um sol caligraficamente desenhado. Desse novo ícone

transverbal nasce, finalmente, a «*Esperança obrigatória*» (*idem*: 190), espécie de oxímoro que dá título ao fragmento. Vejamos como.

O discurso que descreve o acto de desenhar simula um poder performativo, porque o dedo que desenha e transforma em lágrimas as gotas de humidade na vidraça converte-se no deíctico adverbial «Assim:» e depois no Sol, tão simples como qualquer desenho infantil. E, no entanto, este passo final de recriação não esconde a marca do paradoxo, enunciado nos oxímoros «*Esperança obrigatória*» (*idem. ibidem*) e «sonâmbulo de irritação» (*idem*: 190). Acresce ainda o pormenor não pouco relevante, porque situado no epílogo da obra, de que a sequência gradativa do desenho sobre o vidro com vapor concentrado (antecedido, uns parágrafos antes, pela contemplação da rua «com o nariz achatado no vidro», *idem*: 191) materializam uma espécie de retorno à infância e uma anulação mágica do sentimento de fechamento e impasse do sujeito.

A meu ver, está subjacente a este fazer e desfazer dos possíveis ficcionais a verdade de que só se pode pensar o mundo com uma incessante modelação de imagens, versões, hipóteses imagináveis. Garante Wolfgang Iser que «a única maneira de lidarmos com a abertura do mundo é através das possibilidades que derivamos de nós mesmos e projectamos no mundo; ou seja, ao encenarmos as nossas próprias possibilidades, estamos incessantemente a lutar por adiar o nosso próprio fim» (2001: 118). Ao pôr a nu o desdobramento infinito em reflexos, duplos, experimentos, o auto-retrato inventado do autor (articulado com aquele sol alegadamente desenhado à mão) constitui uma base criadora da experiência humana, respeitando, aliás, um princípio activo na cultura ocidental, desde a Antiguidade grega: lembra-nos José Bragança de Miranda (2002) que foi graças à multiplicação infindável de imagens que a vida pôde tornar-se pensável, vivível e singular⁴⁹. Foi ela mesma que abriu caminho ao

⁴⁹ Bragança de Miranda descreve o papel indispensável dos espelhos no contexto grego, chegando com isso ao potencial de conhecimento e reflexão que a ficção oferecia, já então, aos homens. A imagem prolífera dos deuses veio afinal fragmentar o *continuum* da *physis*, da natureza, tornando-a inteligível. Se a metafísica grega foi movida pela vontade de controlar e apagar aquela divisão, «[o] mito é a primeira forma de registo dessa divisão originária, embora a narrativa mítica procure desde logo anulá-la. Mas enquanto sismógrafo do terror inicial o mito repete

pensamento especulativo, metafísico e artístico: não admira, portanto, que, no período barroco e na modernidade, os espelhos se tenham tornado uma forma privilegiada de a arte inventar (pensando) outras formas de acesso ao real.

À luz desse poder cognitivo e auto-reflexivo da ficção e de artefactos como o espelho, não posso deixar de lembrar que, em *Dias Comuns-I*, José Gomes Ferreira entende a arte como construção «fixadora da Realidade [na sua multiplicidade de imagens] e a única memória viva dos homens» (Ferreira, 1990a: 44; itálico do texto), conceito que o adjectivo em itálico só vem sublinhar⁵⁰. Com esta ideia acaba também por caracterizar e explicar a sua obra auto(bio)gráfica como experimento ficcional, impresso a suor e a sangue, na linhagem da figura agónica do Cristo-herói: «Arte — verónica do sangue dos factos da minha experiência. Principalmente da esquecida — e, portanto, tenho de inventá-la.» (*idem: ibidem*). Na sequência da análise que fiz no capítulo 3, declara-se aqui a passagem entre o fingimento/artifício literário e a noção de testemunho que, note-se, nunca abandona o regime da invenção, do *como se*. Através destas afirmações de *Dias Comuns* e de todo o exercício poético de *Imitação dos Dias* pode concluir-se que não há, em José Gomes Ferreira, a coincidência entre a representação e um representado pré-constituído: a vida, o rosto, o real. Ao contrário, está sempre a ser ironicamente denunciada a sua pulsão testemunhal que identifico na simulação da fala, na tessitura de autobiografemas que convoca para a composição narrativa da vida e para o auto-retrato, e ainda nos referentes geográficos e históricos que dissemina na paisagem urbana. Há, se quisermos, um processamento fictivo dos efeitos do real que não prescinde da ilusão referencial. Em qualquer dos casos, essa é a maneira (ficcionalada) de fazer a experiência do mundo real. Nessa qualidade, a ficção cumpre uma disposição inata dos humanos: a de imaginar

inevitavelmente a divisão em que se origina. Aquém do mito está a imperceptível divisão operada pela imagem. Oculta no mito de Narciso está a experiência elementar do espelhismo e dos reflexos, que se desmultiplica nesse mito e em todos os outros. A própria Razão, que se inicia pela vontade de expurgar as 'imagens' em que se fundava o mito, traz em si as marcas desse processo.» (Miranda, 2002: 2)

⁵⁰ Em *Imitação dos Dias* lê-se uma reformulação deste conceito, de novo com o recurso ao itálico: «Em boa verdade, a arte cria o mundo — dá-lhe linhas, *realiza-o, fixa-o*» (Ferreira, 1970: 122; itálico do texto).

outros mundos ou outras versões como forma de elaborar não só o duplo sentido, a ocultação, mas também de conquistar terreno ao incompreensível.

A invenção caligráfica e icónica do sol desenhado, que encerra *Imitação dos Dias*, traz subliminarmente consigo uma ideia emancipatória da arte que reconheço, de imediato, na *praxis* e no pensamento poéticos de José Gomes Ferreira. Sem a ufana crença no poder da palavra, ponho-o em paralelo com a linha de pensamento de Michel Deguy, sintetizada no título do seu tratado de poética *La Poésie N'est pas Seule* (1987). Formulada na linhagem declarada de Hölderlin e Heidegger, Deguy vê na poesia uma experiência de interrogação e habitação do mundo (Deguy, 1987: 19), ensaiada a partir do seu poder figurativo, das imagens, figuras, ritmos: «en posant en principe la possibilité de transfiguration ou transformation du réel en sa réalité de figure» (*idem*: 22). Para dar mais força ao seu argumentário, que obviamente não exploro em pormenor para este efeito, Deguy escolhe, entre outras figuras, a comparação a que reconhece uma energia semântica, experimentada por Lautréamont e, depois, por Éluard, no célebre verso: «La terre est bleue comme une orange» (Éluard, 1966: 153). Na reversibilidade contaminadora dos termos e no transporte de imagens geradas entre os elementos comparados, Michel Deguy encontra uma similitude no poder recriador da analogia e, em geral, da mimese poética. Ambas resultam e são artefactos de linguagem; ambas alargam o raio de figuração e de questionamento do mundo. Daí que lance a asserção de que a poesia não está só, porque ela é parte comum do mundo e do trabalho de o dar como figura, na relação arbitrária entre os nomes e as coisas⁵¹.

Nessa conformidade, posso perfeitamente trazer à colação o magnetismo das metáforas e comparações de José Gomes Ferreira, sempre à espera do «espanto de uma primavera completa» (Ferreira, 1983a: 262) que, entretanto, acaba sempre por frustrar-se. Não

⁵¹ Deixo, a título de ilustração, o seguinte raciocínio de Deguy: «L'oeuvre est un 'tout' où le monde est partie prenante; et le monde un tout où l'oeuvre est partie prise. Et chacun des deux 'tout' en relation inclut et exclut l'autre; il est par rapport à soi dans le même rapport où est l'autre. Sa partie donne (sur) le tout. L'inclusion est 'métonymique', l'exclusion 'métaphorique'. L'oeuvre entre en analogie; *mimésis* nomme le rapport actif au cours duquel l'oeuvrant perfectionne un petit tout en rapport avec le Tout.» (Deguy, 1987: 17-18).

lhe falta até um eco intertextual de Éluard naquele «*Dia de sol azul, de terra azul, de mulheres azuis...*», já detectado por Luís Adriano Carlos (2002: 179) na ‘epígrafe’ do poema XII de *Eléctrico* (Ferreira, 1983a: 262). O mesmo poderia eu dizer da metáfora adejante «crianças com céus do tamanho dos olhos» (*idem*: 116) ou da hipálage comparativa «os boatos a pularem de boca em boca como gafanhotos verdes e infixáveis» (Ferreira, 1990b: 36), que Joana Matos Frias (2002: 130 e 129) encontrou em *Heróicas* e em *O Mundo dos Outros*, respectivamente. E, se o poeta militante sabe que a realidade é «um sonho alheio/que não cabe no [s]eu canto» (Ferreira, 1983a: 135), faz, de todo o modo, sentido que ele veja na sua escrita um produto oficial e uma experiência de interrogação que ilumina áreas ocultas da realidade existente, não como forma de transcendência mas, sim, para tornar disponíveis essas possibilidades do real que só passam a ser legíveis pelas figuras usadas nesse movimento⁵².

A forma desta apropriação passa pelo trabalho da palavra. No tratado de Michel Deguy pode ler-se: «c’est toujours par l’artefact (technê) que l’homme, ouvrier, invente les instruments de sa connaissance et reconnaissance de son monde» (Deguy, 1987: 29). Livre de uma concepção mimética da literatura, como reprodução de uma realidade pré-existente, há nesta afirmação a ideia de que a representação produz/configura o representado chamado mundo, no plano da significação e da acção rítmica da linguagem. Nesse sentido, a poesia participa no processo de auto-formação dos sentidos humanos, no que, se presume, acaba por participar activamente no devir histórico de produção social dos humanos. Deguy não historiciza o seu raciocínio mas também não se escusa a atribuir à poesia a noção materialista de

⁵² Como não pensar no poema V de *Eléctrico*, eivado de uma imagética de autor notoriamente romântica:

(Mais uma definição de poeta num carro
eléctrico para Almirante Reis)

Poeta o que é?
Um homem que leva
o facho da treva
no fundo da mina
— mas apenas vê
o que não ilumina. (Ferreira, 1983a: 258-259)

processo de trabalho e de objecto de conhecimento⁵³, conforme se comprova no excerto supracitado de *La Poésie N'est pas Seule*: é ela, em simultâneo, uma transformação da matéria-prima linguística em artefacto e instrumento de conhecimento e reconhecimento do mundo.

Por sinal, em *Dias Comuns-I*, José Gomes Ferreira traduz as potencialidades da imitação literária como a «única memória viva dos homens» (1990a: 44) que fixa, modela imagens infinitas da realidade. No centro de tal processo está o «operário das palavras» (Ferreira, 1998a: 380), antonomásia do *eu*-autor que se deve menos ao seu remorso social do que à noção de que ele próprio é um produtor de poesia e de que, com ela, ele pode tentar apropriar-se de sentidos novos para o mundo. Em conformidade com a acepção etimológica que já Aristóteles atribuíra à poesia na sua *Poética*, esta é para José Gomes Ferreira, tal como para Michel Deguy, um fazer (uma *téchnê*), congénito à humanidade, que produz figuras e com elas tenta conhecer/habitar o mundo⁵⁴. No gesto da invenção poética e na ficcionalidade nela alojada encontra-se um requisito de constituição e de desenvolvimento humanos que torna mais eloquente a definição humanista da arte, presente em *Imitação dos Dias*: uma «[i]nvenção para homens livres» (Ferreira, 1970 : 190) de realidades novas⁵⁵.

⁵³ Michel Deguy acompanha a tendência de pensadores contemporâneos (Jauss, Bachelard, Jameson, Iser, Wittgenstein ou Goodman) que articulam os tópicos da ficção e do conhecimento e defendem não apenas a dimensão antropológica da *poiesis* mas também o modo como ela é um produto que forma e modifica a percepção humana. Segundo Manuel Gusmão (2001: 220), nesse postulado todos estes autores seguem as pisadas de Aristóteles, Freud, Nietzsche e Marx: no caso de Jauss e do seu texto emblemático «A História Literária como desafio da Ciência Literária» (1967), resulta na consideração dos «efeitos pelos quais a recepção literária confere efectividade a uma função social da literatura» (*idem*: 211).

⁵⁴ Manuel Gusmão encontra nesta ideia o rasto da intuição de Marx, desde os *Manuscritos Económico-Filosóficos de 1844* até ao Livro I de *O Capital*, que caracteriza o papel da arte na extensão do aparelho sensorial, perceptivo, intelectual e prático dos humanos. Logo, a «*poiesis* é tendencialmente uma *auto-poiesis*» (Gusmão, 2004b: 314). Sendo uma objectivação das forças humanas torna-se, portanto, num instrumento de apropriação do mundo. Nas palavras do ensaísta: «A arte aparece então como uma dessas objectivações que participa no próprio processo de auto-formação dos sentidos humanos e, por aí, da humanidade histórica dos humanos.» (*idem*: *ibidem*).

⁵⁵ A noção da arte produtora de real não enjeita o entendimento, de ressonância marxista, de que ela é mais um trabalho mediador e transformador, por excelência, do mundo. Numa nota de 7 de Setembro de 1967, em *Dias Comuns-III*, José Gomes Ferreira dá conta da actualização das suas leituras (em concreto, de Louis Althusser, *Pour Marx*, 1965) e transcreve o resumo do livro *Las Ideas Estéticas de Marx* (1965), do filósofo mexicano Adolfo Sánchez Vázquez, recensado na revista cubana *Casa de las Américas*: «Arte é uma forma superior de trabalho — de trabalho desalienado — que não copia nem imita a realidade, mas cria uma *realidade nova*.» (Ferreira, 1999: 115; itálico do texto).

4.3.

A imitação poética da história

O século XX escutado no poeta

Já por diversas vezes, tenho dado relevo à consciência histórica de José Gomes Ferreira, cuja opção autobiográfica passa inevitavelmente pela relação com o mundo dos outros e com o fluxo temporal colectivo. A interrogação «Porque não nasci no mundo/que trago em mim?» (Ferreira, 1983a: 121), que pontua *Poema do Mundo Perdido* (escrito em 1937 e publicado em *Poesia-I*, 1948), como uma espécie de refrão, indicia sentimentos contraditórios: o desejo de refúgio interior e a irreprimível atracção pelo social; o desespero pela impotência individual; e a insubmissão contra a vitória da guerra, da morte e da opressão que vingou nos pesados anos 30. Não se trata de uma lamentação vaga mas de um repto ao seu tempo, assumido em nome de uma geração: «Inútil projecção/do Sonho moribundo/da minha geração....» (*idem. ibidem*). A data que acompanha o título do livro (1937) é um forte indicador referencial de que esta invectiva poética aponta para o quadro da Guerra Civil Espanhola e da respectiva derrota republicana. A ‘epígrafe’ vem, entretanto, circunstanciar ainda mais o poema, com uma nova pergunta: «(Haverá neste nosso século XX outra oportunidade de Revolução-que-não-mente, como a que se perdeu agora com a vitória do fascismo espanhol?)» (*idem. ibidem*; sublinhados meus). De novo, a pergunta serve o discurso colectivo de uma geração (perdida pela eclosão dos fascismos europeus) e até do século XX, sendo alegadamente contemporânea do clímax dos acontecimentos registados ou aludidos, como se exige a qualquer escrita diarística⁵⁶.

⁵⁶ Importa não esquecer que a ‘epígrafe’ foi acrescentada apenas à edição de 1977, já passadas as restrições da Censura, a que se sujeitara a edição de *Poesia-I*, em 1948 e seguintes, e também já dolorosamente encerrado o período revolucionário, com o 25 Novembro de 1975. Em *A Memória das Palavras*, justifica-se a ênfase reactiva à Guerra Civil Espanhola como marca geracional, que inclui o próprio José Gomes Ferreira: «Na verdade a guerra de Espanha entrou em forma de tempestade pelas casas dos poetas dentro, partiu as vidraças das janelas, varreu a inspiração livresca, e a vida-vida tomou conta das palavras. Alguns poetas pegaram até nas espingardas para haver sangue nos versos. § Eu na minha gaveta fiz o mesmo. O que levou Adolfo Casais Monteiro a atribuir à guerra de Espanha a transformação do meu lirismo de pássaros — hipótese que não me repugna aceitar se lhe juntarem o hitlerismo como prelúdio.» (Ferreira, 1979: 172).

É, porém, no título e no subtítulo dos três volumes de *Poeta Militante*, reunidos em 1977-78 e ainda aumentados na 2ª. edição de *Poeta Militante-III*⁵⁷, que melhor se formula essa permuta entre a figura autoral, nomeada pela antonomásia *Poeta Militante*, e o século que é o seu, a que se abre até na tentativa dramática de o modificar e melhorar: *Viagem do Século Vinte em Mim*. Maria Lúcia Lepecki (1988: 65-82) estudou as implicações desses elementos paratextuais, em especial do subtítulo assertivo que, por um lado, subjectiviza o século, dando-lhe a força de um objecto representado, e, por outro, topifica o *eu* textual, tornando-o num receptáculo, num lugar (dissimulado) do tempo novecentista. Dito de outro modo, trata-se de uma reversão de valores, um «deslocar do conteúdo antropomórfico» (*idem*: 68) entre o século e o *eu* que produz a palavra:

Deslocando-se no espaço do *eu*, o século produz, para e no Poeta, um sentido. Todavia, apenas o pode produzir porque o *eu* é activo, fingindo o contrário. «Mascarando-se» de lugar, o *eu* é sempre sujeito do discurso, criador tanto do século-viajante como de si mesmo, transmutado em *lugar por onde* de uma deslocação. Decorre daí que o eu-Poeta é, ao fim e ao cabo, o *criador do sentido que o tempo parece criar* para ele. (*idem*: 69; itálicos do texto)

Eis, afinal, o ardil que transfere para o século o traço humano da viagem e que, correlatamente, retira substância antropomórfica ao *eu*. Nasce dessa alteração de limite a evidência de que ambos (como Lúcia Lepecki prova à saciedade) são matérias de linguagem, sujeitas à acção da ironia: «E se a ironia trabalha com a ocultação do verdadeiro sentido *sob um sentido aparente*, também o Eu-Poeta de Gomes Ferreira oculta — até certo ponto, valha a verdade — alguma coisa: a sua própria pessoa como fonte do movimento do século viajante.» (*idem. ibidem*; itálico do texto).

Daqui resulta a centralidade artificiosamente elaborada do *eu*-autor. Falo, em concreto da sua movimentação textual que cria objectos, inclusive os que se dissimulam de sujeitos, e que, em movimento oposto, leva o leitor a reconhecer o *mal-entendido*,

⁵⁷ Esta segunda edição de *Poeta Militante-III*, de 1983, incorpora o livro *A Poesia Continua*, publicado em 1981.

propositadamente criado, do século XX como agente de viagem e do poeta como transcritor e lugar de passagem desse *outro* temporal (*idem*: 72). O jogo que permuta o *eu* e o século (objectivando o primeiro) sublinha a realidade de que um transita pelo outro na superfície textual, configurando, segundo Lúcia Lepecki, o esteio ideológico desta poesia, segundo «a relação dialéctica entre o Homem e o seu Tempo» (*idem*: *ibidem*).

O estudo de Maria Lúcia Lepecki, intitulado «José Gomes Ferreira: *Poeta Militante*, sinédoque, eufemia, disfemia», que tenho vindo a citar em abundância, leva-me, por força, à natureza do testemunho autobiográfico de José Gomes Ferreira, perfeitamente sabedor do fingimento e da ficção nele implicados. Digo isto de outra maneira: a escrita, seja ela a poesia ou a prosa, resulta de um artifício que se dá a ler como testemunho de uma personagem autoral, (des) mascarada pela ideia de invenção e de vagabundagem sonâmbula: com elas deforma o real, o retrato e a narrativa de vida daquele que diz *eu*. Nesse princípio se constroem inúmeras imagens do mundo, sinalizadas por dados referenciais de índole histórica ou geográfica, mas também a voz e o rosto precários e mutantes do sujeito que nunca deixa de se apresentar como autor. Não me desmente a abertura da primeira nota que antecede a colectânea *Poeta Militante*, no seu volume I:

POETA MILITANTE é a viagem do século vinte em mim. Ou melhor: o testemunho poético — a princípio involuntário — da aventura da sombra de um anti-herói que[,] perdido nos meandros dos caminhos exíguos do tempo, atravessou em bicos dos pés os segundos, os minutos, as horas, as semanas, os anos de quase todo um século [...]. (Ferreira, 1983a: 9)

A nota desenvolve uma instrução de leitura assegurada pela contiguidade do título e do subtítulo do livro: nela os dois elementos paratextuais são comutáveis entre si, pela acção do verbo copulativo ser, e, depois, com o conceito de «testemunho poético» (*idem*: *ibidem*). Cada um desses elementos é, como atrás o defini, tão simplesmente texto, forma de linguagem não remetida para uma mera função referencial mas um modo de a palavra implicar uma

posição ética face ao mundo e à história e uma força de modelação transformadora do mundo. De acordo com o teor daquela nota, a dinâmica parte do sujeito que atribui figuras ao século e a si mesmo, sejam elas a de «POETA MILITANTE» (*idem. ibidem*) ou a de um anti-herói em deambulação pelo tempo que espacializa em «meandros dos caminhos exíguos do tempo» (*idem. ibidem*).

Não deixa de ser curioso que o referido «testemunho poético» tem afinidades com a ideia testemunho na poética de Jorge de Sena. Mesmo sem desenvolver o paralelo entre os dois, impraticável neste trabalho, parece-me crucial que se sublinhe, por meio do tópico do testemunho, um fazer poético a configurar, de formas próprias a cada um deles, um sujeito que escapa à impessoalização da heteronímia pessoana. No prefácio à primeira edição de *Poesia-I* (1961), Sena definiu o testemunho como «a mais alta forma de transformação do mundo» (Sena, [1988]b: 26), por «dar expressão ao que o mundo (o dentro e o fora) nos vai revelando, não apenas de outros mundos simultânea e idealmente possíveis, mas, principalmente, de outros que a nossa vontade de dignidade humana deseja convocar a que o sejam de facto» (*idem. ibidem*). Assenta, por isso, o testemunho seniano na condição intersubjectiva do discurso, no «valor ético da responsabilidade» (Carlos, 1999: 83), construído na linguagem, e na noção de vidência transformadora/revolucionária da poesia sobre o mundo, vinda da confluência que Breton formulou nos anos 30, entre mudar a vida/Rimbaud e mudar o mundo/Marx. Segundo Luís Adriano Carlos, ao reunir vidência e vivência,

[a] revelação testemunhal é [...] menos visionarismo do que *visão múltipla* da revelação que se manifesta na linguagem, projectada sobre o horizonte da existência e da história. Deste modo, a interrogação imanente ao testemunho aparece na forma de um olhar que se fixa sobre o mundo e sobre os outros. (*idem*: 98, itálico do texto)⁵⁸.

⁵⁸ Manuel Gusmão (1997: 193) sugeriu o paralelo entre os dois autores que, entre outros, tornaram possível, nos anos 40-50, a posteridade de Pessoa, seja pela construção irónica da autobiografia (José Gomes Ferreira), seja pela poética do testemunho (Jorge de Sena). Na leitura de Jorge Fazenda Lourenço, Sena diverge de Pessoa, ao figurar o poeta enquanto fala dirigida ao mundo que cita, traduz ou refere, até ser uma espécie de palimpsesto onde habitam a história e a tradição literária/artística eruditas (Lourenço, 1998: 77). A *ecfrasis*, a citação em epígrafe ou no corpo

No caso de José Gomes Ferreira, a frontalidade ética do sujeito face ao mundo passa também pelo trabalho da linguagem, mais propriamente pela escuta das vozes em tensão do quotidiano, na prosa cronística. Para dar conta deste aspecto, convoco a leitura de Ana Paula Ferreira que, fazendo o nexo com o pensamento de Lévinas, identifica em José Gomes Ferreira um sujeito que toma posse de si pelo encontro ético com o outro: em concreto, esse processo torna-se possível pelo «‘dizer’ ético» (Ferreira, 2002: 29) com os outros humanos, ou seja, pelo modo como o *eu*-autor resiste a uma versão ontológica do mundo, «por meio da potencialidade ‘excedente’ da linguagem» (*idem*: 12). No fundo, o sujeito inscreve-se no mundo e capta a sua polifonia, contra o discurso monológico do presente fascista-totalitário, tal como a vagabundagem pela cidade abre brechas surrealizantes nos mecanismos do real quotidiano. Mesmo sem ir a Lévinas, bastar-me-ia recordar a noção dialógica da linguagem, evidente no autor de *O Mundo dos Outros*, para reconhecer o substrato humanista e democrático do seu discurso que impugna a voz do poder, em favor da polémica das vozes sociais e da fortíssima «consciência histórica da ‘crise’» (*idem*: 15) que elas implicam.

Por conseguinte, a historicidade de *O Mundo dos Outros* não resulta apenas de elementos referenciais explícitos, como as manifestações de júbilo pelo final da II Guerra Mundial, em «A montra»⁵⁹. Ela vem sobretudo da denúncia dos mecanismos de reprodução ideológica que asseguraram a ordem salazarista, promotora da passividade, do servilismo e da violência (nomeadamente sexual), no plano privado e público. Crónica a crónica, deparamo-nos com falas, ditos de personagens que «[d]ormem profundamente com o corpo todo, com a alma

do poema e o culto de formas poéticas tradicionais concretizam o ensejo de se biografar com o mundo (*idem*: 271-304). À «postura testemunhal» (*idem*: 329) não são também alheios as notas e prefácios que relacionam o texto poético com as condições da escrita, os constrangimentos da língua e dos códigos literários e a conjuntura histórica, política ou quotidiana. Salienta Fazenda Lourenço que, desde *As Evidências* (1955), quase todos os poemas senianos passaram a ser datados, o que se repercutiu na composição de séries, temáticas ou cronológicas, e na lógica de «diário poético» (*idem*: 331), especialmente trabalhada em *Peregrinatio ad Loca Infecta* (1969) e *Exorcismos* (1972).

⁵⁹ O *incipit* desse primeiro texto de *O Mundo dos Outros* enfatiza a grafia por extenso da data e da conjuntura histórica, como uma espécie de reafirmação do real vivido: «Hoje, no oitavo dia do mês de Maio de mil novecentos e quarenta e cinco, acabou na Europa a segunda grande guerra mundial. ‘Até que enfim!’ — zumbiu a meu lado a voz melíflua dum cavaleiro de olhos acendidos de entusiasmo, de conjuntivite e lugar-comum.» (Ferreira, 1990b: 35). O epílogo do texto retoma sintomaticamente a mesma estratégia.

toda, nos tremedais dos cafés e nos cemitérios dos mortos-vivos das ruas» (Ferreira, 1990b: 217). Dou alguns exemplos esclarecedores.

Quando em «Insónia», uma personagem masculina acede à voz para dizer «— A minha mulher não é lá muito inteligente, bem sei... Mas é humilde... muito humilde... Oh, muito humilde!» (*idem*: 81) ou quando se lê um anúncio em que se pede um criado humilde (*idem*: 82), faz-se, de imediato, a desmontagem irónica e perplexa — Ana Paula Ferreira chama-lhe «*performance* mimética» (Ferreira, 2002: 17) — de uma «palavra vil que [...] no fundo significa, apenas e sempre, falta de carácter, moleza de ânimo, capacho, erva submissa, áulico curvado» (Ferreira, 1990b: 83): daí a exaltada revolta do *eu*-autor que remói a insónia impotente e sonha publicar um anúncio no *Diário de Notícias*, avesso ao *cliché* da humildade, ficando-lhe, entretanto, apenas a revolta remordida: «Humilde?!... Que vontade de partir caras!» (*idem*: 84). Por outro lado, quase a abrir «Brandura de costumes», o dicionário salazarista da trilogia Deus-Pátria-Família é denunciado, nas suas fórmulas de louvor dos feitos de antanho e, mais uma vez, na apologia da resignação dos pobres e dos fracos. O *eu*-cronista não se escusa a escapelizar aquela locução que dá título ao texto e que constitui um dos lugares-comuns mais enganadores da definição identitária de Portugal:

Que significará, em verdade, esta locução [brandura de costumes]?
Dessoramento, fraqueza letal, debilidade, atonia, músculos de algodão em rama?
Ou, antes, certo pendor para encolher os ombros diante da tirania e da injustiça,
sem outra reacção às ofensas que o espumar de retaliações teóricas, sentindo na
boca o espectro da baba longínqua da sagrada sanha de Nuno Álvares e outros
defuntos retóricos da nossa gloriosa família comum?

Não sei. Um misto de tudo, talvez, sem lhe faltar o relaxamento, a preguiça
e até — porque não? — certa bondade mole vinda lá do fundo da convicção
egoísta de que não vale a pena sombrear a vida, já de si tão curta e que, afinal, só
o abençoado aborrecimento português consegue tornar morosamente longa.
(*idem*: 196)

O passo é longo mas transcrevo-o por a sua contundência oferecer um diagnóstico lúcido sobre a produção totalitária da verdade, disseminada nos discursos de todos os dias. Neste caso, não se dá directamente voz ao ditador que pregava com êxito, junto da pequena burguesia e das camadas médias, a hegemonia corporativa da nação e a missão histórica dos valores do Ocidente cristão. Aqui vale a revelação das vozes anónimas formatadas pelo discurso do poder, sarcasticamente metaforizado pelo «espectro da baba longínqua da sagrada sanha de Nuno Álvares» (*idem: ibidem*). Em causa está, sem qualquer rodeio, o rebaixamento caricatural de um dos ícones maiores da propaganda corporativa, anti-democrática e cristã do Estado Novo, oriundo da mitografia nacional oitocentista⁶⁰.

É, por certo, desta aguda escuta dialógica e do fino aguilhão crítico do *eu*-autor que vem a razão do qualificativo panfletário, atribuído, com exagero, por Alexandre Pinheiro Torres (1975: 237) a *O Mundo dos Outros*. Penso que, em vez do ferrão panfletário, impõe-se descrever esta obra pela simulação histriónica da voz autoral que sabe dosear a estridência contestatária com doses generosas de ironia e auto-ironia dolorosas: por esse facto, a figura de autor acaba sendo muito activa, pelos efeitos de prestidigitação discursiva que, de novo segundo Pinheiro Torres, «afivela a máscara do ‘espectador’ assumindo corajosamente a fobia à intervenção, a abulia perante o gesto quixotesco» (*idem*: 238).

Nessa decorrência, Alexandre Pinheiro Torres chega a propor que aquele livro constituiria «uma das obras máximas produzidas pelo neo-realismo português», *idem*: 237). A ideia é bastante discutível, já que o foco temático dos textos não se direcciona para os mecanismos estruturais da economia e das relações entre classes assumidas por personagens emblemáticas. Depreende-se, aliás, do meu raciocínio, seguido até ao momento, que as

⁶⁰ Na entrada de 1940, o Condestável integrou a galeria de heróis nacionais, didacticamente evocados para as Comemorações dos Centenários da fundação da nacionalidade, da restauração da independência e do ressurgimento da pátria, por acção de Salazar. Assim sucedeu na Exposição do Mundo Português, de 1940, e no discurso da instituição escolar que reproduziu intensamente a ideia de uma continuidade histórica e providencial, legitimadora do regime que a si mesmo se chamou Estado Novo. O estratega santificado da Batalha de Aljubarrota fora já aproveitado, desde a I República, pela Cruzada Nacional de Nun’Álvares Pereira, movimento conservador movido por fins idolátricos, imperialistas e militaristas, com claras repercussões na afirmação do salazarismo (Leal, 2000: 143-183).

personagens, a individualizarem parcelas de real em cada texto, não correspondem a determinações directas da estrutura económica e social nem a conflitos impostos pela lógica predatória e exploradora do capitalismo: esse é, por seu turno, o substrato de leitura ideológica da narrativa neo-realista. *O Mundo dos Outros* incide, ao invés, no plano superestrutural, para usar um conceito intensamente conotado com o marxismo⁶¹. Tanto assim é que o sujeito enunciador expõe o trivial quotidiano, na sua esmagadora modelagem discursiva mas também nas suas contradições e misérias: ele põe a nu a hegemonia ideológica que, em todo o caso, se repercute e deriva das agudas divisões de classe social e de discriminação sexual, na sociedade portuguesa dos meados do século XX.

A exuberância modalizadora do *eu*-autor (a que Alexandre Pinheiro Torres chama panfletária) vem, portanto, dessa consciência do funcionamento das estruturas ideológicas que, em regra, a narrativa neo-realista não aprofundou. Prefiro, assim, a proposta de Ana Paula Ferreira sobre a afinidade (e não sobre uma suposta natureza) neo-realista de José Gomes Ferreira, certamente mais cautelosa do ponto de vista histórico-literário do que a de Alexandre Pinheiro Torres. Passo a transcrevê-la: «[...] Gomes Ferreira dá a intuir, como poucos neo-realistas o conseguiram fazer, como se imobiliza e se faz depender da ‘banalidade do mal’ que impera em sociedade de cariz fascista-totalitário» (Ferreira, 2002: 22)⁶².

⁶¹ Sirvo-me do binómio marxista que visa definir a estrutura variável das sociedades: a base (material/económica; modos de produção) e a superestrutura (formações legal, filosófica, religiosa ou estética). O marxismo mais ortodoxo leu estes conceitos de forma determinista, ao encontrar nexos de causalidade mecanicista entre a primeira e a segunda: a teoria do reflexo da arte e a sua instrumentalização política, patente na teorização de Jdanov sobre o realismo socialista, são um produto dessa interpretação. Em contraponto, nos anos 20-30, autores como Bakhtine, Gramsci e Benjamin deslocaram a reflexão marxista do plano rigidamente económico e político para a cultura/ideologia/linguagem, na certeza de que a base e a superestrutura são mutuamente determinantes e determinadas: vejam-se os estudos de Benjamin sobre o impacto das mudanças técnicas nas formas contemporâneas de imaginação e arte; a proposta de Bakhtine sobre a cunhagem social e histórica da linguagem; ou o conceito gramsciano de hegemonia que pressupõe, em síntese muito breve, as formas vividas no quotidiano que permitem a um grupo social determinar ideologicamente a restante sociedade (sobre este assunto, cf. Haslett, 2000: 15-125 e Lunn, 1982; para os conceitos de base e superestrutura, vd. Labica e Bensussan, 1999: 93-96 e 1106-1111).

⁶² Partindo do conceito de Hannah Arendt de «banalidade do mal», Ana Paula Ferreira enuncia um paralelo breve de *O Mundo dos Outros* com *A Barba dos Sete Lemes* (1958), de Alves Redol, e em especial com uma das suas personagens: «uma dessas típicas vítimas-carrascos da ‘banalidade do mal’ como agente inconsciente da Gestapo» (Ferreira, 2002: 22). De notar ainda que a ensaísta assinala a coincidência da publicação, em 1950, de *O Mundo dos Outros* e de *The Authoritarian Personality*, um ensaio assinado, entre outros, por Theodor Adorno, membro da influente Escola de Investigação Social de Frankfurt, de assumida inspiração marxista.

Para levar um pouco mais longe este tema, entendo ser da maior pertinência ler *O Mundo dos Outros* em função da categoria de hegemonia, de Antonio Gramsci, dada a acutilância crítica com que o *eu*-autor desvela as estruturas ideológicas do salazarismo, no quotidiano de Lisboa. Não argumento que José Gomes Ferreira se baseou em Gramsci, o que seria impossível porque a divulgação daquele pensador italiano e dos seus póstumos *Quaderni del Carcere* (1975), onde se expõe este conceito, só ocorreu a partir dos anos 60-70, em Itália e na Europa de um modo geral. Não obstante a complexidade deste paralelo, há uma incrível aproximação entre o empenho desvelador do *eu* de *O Mundo dos Outros* sobre a cidade/o país salazarista e a ideia gramsciana de que a ordem social deriva da força integradora e hegemónica de uma concepção de mundo, assumida por uma classe social e politicamente dominante sobre os vários grupos que compõem a colectividade, fazendo com que essa concepção de mundo se torne, à primeira vista, consensual e natural⁶³.

O que o *eu*-autor de *O Mundo dos Outros* faz é desmontar a valia e o unanimismo ideológicos da cidade dos outros, no quotidiano, inserindo, com a sua voz interveniente, a dissidência e a dialogia: sub-repticiamente, analisa o consentimento dos discursos banais em relação à concepção de mundo propugnada pelo salazarismo e, a crer em Gramsci, pelas classes possidentes que apoiaram o regime. Nas crónicas, as vozes das figuras e os discursos de poder são quase completamente omitidas. Nessa medida, faz a diferença de *Dinossauro Excelentíssimo* (1972), de José Cardoso Pires, que parodia o discurso oficial da ditadura; aquele que controlava o Estado do ponto de vista político-jurídico, salvaguardado pela coerção da polícia política e da

⁶³ João Almeida Santos sintetiza a hegemonia gramsciana, nos seguintes termos: «Esta ‘integração’ decorre da forma como funciona a articulação entre a ‘concepção do mundo’ de uma classe fundamental, o sistema dos aparelhos de hegemonia e o bloco intelectual que faz funcionar este sistema. O processo que resulta desta articulação traduz-se [...] na capacidade da ideologia em se constituir em horizonte de *reconhecimento* (‘espontâneo’) de uma dada ordem social, por parte das diferentes classes sociais. Este reconhecimento implica a aquisição do ‘consentimento’ dessas classes pela classe politicamente dominante. Daqui a função de cimento e de unificação que a ideologia possui: a integração dos grupos sociais numa ordem social determinada, definida no quadro de uma ‘concepção do mundo’» (Santos, [1987]: 107; *itálico do texto*). Gramsci deu extensão cultural e intelectual ao conceito leninista de hegemonia política, ao papel do partido revolucionário e às condições para a emergência hegemónica de uma nova classe, num determinado período histórico: aí cabe a possibilidade de o proletariado se tornar na classe dirigente e dominante, assim crie condições para dirigir ideologicamente a sociedade e para alimentar alianças que mobilizem a restante classe trabalhadora (cf. Labica e Bensussan, 1999: 535-538).

Censura⁶⁴. Gramsci chamou *dominação* a essa forma estruturada de exercício ideológico, mediada pela política, veiculada por aparelhos institucionais, como a Escola ou a Igreja, e consolidada pela intervenção de intelectuais orgânicos da classe dominante junto da sociedade civil (no caso do salazarismo, poderia citar António Ferro ou o próprio Salazar)⁶⁵. Ora, o sujeito de *O Mundo dos Outros* incide sobretudo nos discursos do dia-a-dia em que descobre/denuncia a marca hegemónica e alegadamente consensual do servilismo e da hipocrisia. Só por uma vez faz a escuta directa do discurso orgânico dominante, quando, em «Brandura de Costumes», se demarca do «espectro da baba longínqua da sagrada sanha de Nuno Álvares» (Ferreira, 1990b: 196).

Viro-me, de seguida, para um exemplo simétrico de *O Mundo dos Outros* na obra de José Gomes Ferreira: as crónicas publicadas em jornais, nos anos de 1974-1975, que fazem do livro que as reúne, *Revolução Necessária* (1975), uma apurada escuta das vozes da cidade, invadida pelo júbilo da Revolução dos Cravos⁶⁶. Nelas ganha especial relevo a possibilidade inusitada de usar a palavra na rua, de ocupar os espaços públicos, de fazer uso livre de géneros discursivos e de suportes materiais muito diversos: *slogans*, siglas, *graffittis*, autocolantes, estandartes, murais, tarjetas, boletins sindicais e de empresa. A política e a polémica encham, nessa altura, a praça pública até à saturação. De repente, o paraíso triste, silencioso e cabisbaixo, fixado por Saint-Exupéry em *Lettre à un Otage* (1944), encarna «uma intensa e polifónica tomada de palavra» (Gusmão, 1999b: 40). Acompanha-a a busca ansiosa de

⁶⁴ Ao fazer o exercício irónico de captação dialógica, acompanhado pela caricatura dos tipos sociais, *O Mundo dos Outros* constitui um antecedente relevante para a ficção narrativa de José Cardoso Pires (*Dinossauro Excelentíssimo*, 1972 e *Balada da Praia dos Cães*, 1982), de António Lobo Antunes (*Os Cus de Judas*, 1979 e *As Naus*, 1988), de José Saramago (*O Ano da Morte de Ricardo Reis*, 1984) ou de Mário Cláudio (*Tocata para Dois Clarins*, 1992), entre outros. De modos diversos, todos eles mergulham nos alicerces ideológicos do regime e exibem a historicidade através da representação das vozes e das máscaras em confronto, num tempo fossilizado e claustrofóbico.

⁶⁵ Para aprofundar a diferença entre os conceitos de dominação e hegemonia, ambos descritos nos *Quaderni del Carcere*, leia-se a síntese de João de Almeida Santos, [1987]: 101-108.

⁶⁶ A análise a *Revolução Necessária* que a seguir apresento é tradução e aprofundamento do meu ensaio, publicado em 2000, «L'écriture historicisée de José Gomes Ferreira: une chronique de la Révolution des (E)illetts».

um novo lugar para a literatura, entretanto abafada pela discussão política, quando, décadas a fio, ela havia sido «o reduto pertinaz da resistência cultural» (Pires, 1999: 228).

Movido pelo desejo da história, o *eu* de *Revolução Necessária* prende ao fio da escrita os instantes mais inesquecíveis da festa revolucionária, vivida na primeira pessoa e no quotidiano do escritor: o acordar doméstico no dia 25 de Abril de 1974, ao som da rádio e dos telefonemas de amigos («O meu 25 de Abril»; Ferreira, 1975b: 17-20); o avistar à janela de um bêbado com que o poeta se identifica no seu passado vagabundo, estando aquele «pernalta e pegadiço, todo entregue a danças de insecto nupcial, em redor de um candeeiro de cimento alto» (*idem*: 60), numa noite de barricadas populares, em Lisboa («Na noite de 28 de Setembro», *idem*: 60-62); ou a jornada de trabalho colectivo de 6 de Outubro de 1974 («O meu dia de trabalho», *idem*: 69-71). Neste último episódio, fica evidente até que ponto o ar era irrespirável para a prática recolhida da arte: observados da sua janela, os vizinhos limpam, com afã, as paredes da rua e tornam a escrita, mesmo se de uma crónica, num acto demasiado preguiçoso e melancólico, à margem da festa colectiva; a rua invade, enfim, a intimidade do criador que acaba por se ver obrigado a sair de casa: «E então não resisti e fui rasgar um cartaz.» (*idem*: 71).

Uma das estratégias para se colar ao presente passa pela escuta da polifonia colectiva, filtrada e orquestrada por um *eu*-autor que se empenha em afirmar o riso e a familiaridade com o anódino quotidiano. Por isso semeia comentários sobre os diálogos e o vocabulário que vai registando. É na linguagem que emerge uma nova era, de hábitos e mentalidades mais abertos, em contraste com o puritanismo de uma sociedade fechada que até aí «dava a impressão de trazermos na boca museus de múmias» (*idem*: 165). Agora, pelo contrário, é tempo de palavras de ordem, entoadas em comícios, de insultos nas assembleias populares (veja-se a metáfora «assembleias gerais de unhas acesas», *idem*: 33); do termo «saneamento» (*idem*: 80-83) e da prática compulsiva da autocritica, no seio de organismos políticos (*idem*: 32); do tratamento generalizado por *tu* e até da proposta (por parte do poeta) de regresso à fórmula republicana «Saúde e Fraternidade», para se apagar de vez a delicadeza

hipócrita da expressão de remate nas cartas oficiais, durante o salazarismo: «A Bem da Nação» (*idem*: 92-94).

Com uma potente antena dialógica, o cronista não omite as vozes dos oportunistas e dos vencidos, daqueles que não seguem a metamorfose colectiva e violam a unanimidade, perturbados pelas «célebres desordens nas ruas que tanto afligem as senhoras de idade nos chazinhos sonâmbulos e nos cabeleireiros pífiros» (*idem*: 90). Vejamos, por exemplo, o exercício de filtragem e modalização discursivas, levadas a cabo na antepenúltima crónica do livro, chamada «A flor e os espinhos»:

Quando ouço frases como esta:

— Ah! quem me dera o rico sossego! (o do tempo do desassossego oculto, com mordanças, açames de cães, censuras, covardias secretas) sobem-me à boca palavras de tempestade que, por auto-domínio, engulo com alguma dificuldade embora não esconda o desprezo pelos sub-bichos que as pronunciam, transformando a cólera em piedade. Pobres seres de sol rasteiro habituados às aparências! Conheço-os bem. (*idem*: 238)

Capta-se a fala alheia para exposição e exame aturados, como se de um alimento se tratasse (atente-se no verbo «engulo com alguma dificuldade»), vindo a ser denunciada na sua proveniência sócio-ideológica. O parêntese faz as vezes de um anexo que comenta a palavra de um saudoso da velha ordem e insere a tradução de sentido para o vocabulário do *eu*, aderente declarado da revolução contra o tempo de chumbo ditatorial que a antecedeu. O momento final da passagem não esconde a avaliação disfórica desses «sub-bichos», metaforizados como «[p]obres seres de sol rasteiro», e com ela exerce a força de um discurso de autoridade que remata dizendo: «Conheço-os bem.».

Quando digo que a colectânea de textos de *Revolução Necessária* fixa e analisa os fios vivos e estratificados das vozes que ressoam nas ruas, não esqueço o exercício de prestidigitação irónica sobre os excessos daqueles que vivem, até ao último poro, a agitação política. A enunciação do cronista transforma-se numa superfície de caricatura discursiva,

auxiliada pela «máscara de pedagogo político de 3^a. classe» (*idem*: 25) que cola ao rosto e pelo inevitável «livreco à Mao» (*idem*: 26), empunhado pelos fervorosos da Revolução Cultural chinesa. Note-se a voz que se sonha altissonante e épica, embora não lhe reste senão desdobrar-se por meio de um parênteses exclamativo e fingir a efusão pública, num imaginário comício monologado:

Ainda não ousei atravessar as ruas de Lisboa, de cartaz em punho nos cortejos triunfais (hei-de matar-te, medo do ridículo!) mas já perpreto⁶⁷ sem pavor os meus discursos cívicos, com a alegria de ter boca e haver palavras que ligam os homens uns aos outros com pontes para futuros de esperança! (*idem*: 33)

Apesar de primarem, em regra, pela falta de datação, as crónicas oferecem indícios referenciais que marcam a passagem dos meses revolucionários e a evolução do sujeito que escreve: no fim da obra, fica à mostra o cansaço do vocabulário político tornado *cliché*, depois de tantas reuniões, assembleias e manifestações⁶⁸. Na crónica «Obsessão de todos os bateres de coração» (*idem*: 225-228), a voz do *eu* volta a subir ao palco da escrita pois adopta um registo enfático, desadequado para a situação pragmática de uma crónica de jornal. De modo surpreendente, a voz escrita denuncia-se, ela mesma, na sua destemperada altissonância («E esta, hem? A minha voz não vai tomando pouco a pouco o ribombar de comício?», *idem*: 227), contaminada pelo contexto histórico em que se inscreve. Acaba, depois, por criar mais distância irónica em relação a si mesma e aos lugares comuns discursivos do momento revolucionário: a forma citada entre aspas «‘a longa noite do fascismo’» (*idem. ibidem*) exemplifica essa fina consciência da cunhagem social e histórica das palavras do presente. Está, assim, em palco o cronista que é capaz de se remeter para a margem lúcida da análise, diante de hipotéticos interlocutores, à partida nada complacentes com a saturação política e comicieira daqueles tempos:

⁶⁷ Onde se lê «perpreto» deve ler-se perpetro.

⁶⁸ No final do volume consta apenas a indicação de que a maioria dos textos foi publicada em jornais, entre 1974 e 1975. A saber: *O Primeiro de Janeiro*, *Vida Mundial*, *Diário de Notícias*, *Diário Popular* e *Seara Nova*.

Vamos, senhores, aplaudam! Aplaudam a minha coragem de escrever «a longa noite do fascismo» sempre de efeito seguro nos comícios.

E pronto. Lá insisti eu nos meus solilóquios políticos. Por mais que me esforce não há maneira de me libertar desse tição em brasa. Tudo em redor de mim ressume⁶⁹ política. (*idem: ibidem*)

O passo que acabo de citar é revelador da condição de uma escrita que inventa a cidade em revolução, com a captação polifónica das ruas, devidamente interiorizada pela *performance* excêntrica da voz autoral. O prestidigitador trabalha em cima do género cronístico, explora nele não somente as possibilidades de escrever e contar, mas também as condições comunicativas, desencadeadas pela festa revolucionária. À primeira vista, a crónica apresenta-se como texto isolado, de linguagem escorreita e fluida, sem o compromisso dos géneros mais canónicos, uma vez situado na linha de água entre a literatura e a história, entre a factualidade e o impulso ficcional. Lembro, todavia, com a ajuda de Carmen Espejo Cala (1995: 221), que os géneros jornalísticos (entre eles a crónica) conquistaram um espaço activo na batalha histórica do domínio público da palavra e no re-arranjo das fronteiras genológicas. Tal pensamento alinha com os trabalhos de Bakhtine, como *Esthétique et Théorie du Roman* (1978: 83-233), que mostraram, de um ponto de vista histórico, a inexistência de géneros puros e a riqueza literária resultante da mescla de registos, géneros e discursos: caso contrário, seria impossível apreender a particularidade do romance e da sua vocação para imitar as práticas discursivas, para se apropriar da palavra de outrem e do seu conteúdo ideológico, ficcionando, em permanência, a matriz dialógica da linguagem.

Não ignoro, em contraste, que alternam nesta colectânea o assíduo exercício auto-irónico e a ênfase das proclamações junto dos leitores, estimulados por efeitos perlocutórios que os levem a participar «na construção da nossa ponte para o futuro» (Ferreira, 1975b: 67): o título «Vamos arregaçar as mangas» corresponde ao empenho num projecto

⁶⁹ Onde se lê «ressume» deve ler-se ressuma.

socializante de bem-estar nacional, na habitação, na saúde e na educação. Neste texto (de Outubro de 1974) se revela uma vertente mais imediata e utilitária da crónica-panfleto que não hesita em tomar partido na luta política do momento, nem esquece que se destina a um público vasto e mergulhado na actualidade. Soma-se a esse uso da crónica, o formato de crónica-memória que, como estudarei no ponto 4.3.2., cruza o pouco e o muito da história: também nesse caso, o cronista fixa a sua versão do presente de acordo com os sentidos globais do século que tem a sua idade, enquanto autoproclama a função de «espectador que incomoda os outros, por falar alto» (*idem*: 217).

Texto a texto, *Revolução Necessária* soma fracções narrativas do ano inaugural de 1974, perspectivadas na diacronia do século XX. Reinventa-se a identidade nacional de acordo com a mitologia revolucionária: em causa está o projecto para um país em construção, chegado, há pouco, à democracia pluralista, reduzido, é certo, à escala europeia, mas vocacionado para uma língua sem censuras e para a revisão do passado, antes contado pela história salazarista. O registo jubiloso da revolução constitui-se a partir da exuberância discursiva do *eu* que, não raro, se converte no plural de um «nós»: nele se incluem o *eu*-autor e os seus leitores e com ele projecta um sentido mobilizador da consciência pública. A bem da sua credibilidade irónica, surgem formas de contrariar a marca demasiado séria e empenhada do rosto e da voz autorais: não é, pois, ocasional que o cronista se defina por uma imagem meio surrealizante meio pícara («refilei e sacudi o meu bibe de cabelos brancos», *idem*: 239) e traga consigo a fantasia infantil que se quer perpetuada na marginalidade do seu «espírito dádá e anárquico» (*idem*: 25).

Por essa via se chega a uma dupla orientação. De um lado, a energia pioneira da voz enunciativa orchestra as vozes da cidade e subscreve o conceito de revolução como uma festa. Do outro, convoca figuras marginais da rua, como bêbados e vagabundos, que o poeta conheceu nas deambulações nocturnas do passado. Os dois núcleos temáticos (a revolução e a marginalidade) tornam-se, facilmente, compatíveis porque a revolução significa a vitória do

sonho e da loucura e, nessa acepção romântica, funciona como uma espécie de irrupção onírica e fantástica a que nem falta uma mulher inventada e volátil, a lembrar a que atravessa o volume de poesia *Elétrico*. A definição é inequívoca na segunda crónica do livro, «Sabem lá eles o que é o sonho!»: «As revoluções começam sempre pelo beijo de uma desconhecida na rua. Pela vitória do Sonho» (*idem*: 20)⁷⁰. A pulsão utópica perpassa, com naturalidade, nas crónicas subsequentes, através da imagem de uma ilha prometida, quem sabe se uma nova Ilha dos Amores, tomada pelas palavras de ordem e pelos *graffittis* de que se apropria a suposta voz coral do *eu*, no meio do povo da cidade: «Que bom!, cantarmos em coro ‘o povo unido jamais será vencido’, e darmos as mãos, e abraçarmos os amigos e beijarmos as camaradas e escrevermos nas paredes ‘Abaixo o pesadelo!’, e rir, rir, rir, para meter inveja ao futuro e irritar os tiranos.» (*idem. ibidem*)⁷¹

A inveja do futuro prenuncia, em todo o caso, a lucidez de quem não acredita que a história e a luta dos homens possa alguma vez acabar.

⁷⁰ Cabe aqui um conceito de revolução herdado da imaginação romântica que autores como Schiller, Hölderlin, Blake ou Victor Hugo deram aos processos revolucionários norte-americano e francês do final do século XVIII. A identificação que a poética de José Gomes Ferreira faz da revolução com um evento epifânico e conciliador do homem consigo mesmo revela familiaridade com temas e modos de expressão que M. H. Abrams (1973: 325-372) situa na era romântica (1789-1835), dando à revolução uma roupagem histórica, reciclada a partir da tipologia e da escatologia bíblicas. Deixo apenas enunciado o problema que, em José Gomes Ferreira, se repercute na imaginística redentora da revolução, na prosa cronística, publicada a seguir a 1974 e desde sempre na poesia. Veja-se o poema XIII de *Cabaré* (escrito em 1933 e publicado em *Poesia-I*, 1948) em que a referência revolucionária da ‘epígrafe’ dialoga com a invenção fantástica e prometeica do auto-retrato do poeta. A revolução é matéria da composição autográfica, bebida no conceito brandoniano da «Revolução Inverosímil imanente», identificado em *A Memória das Palavras* (Ferreira, 1979: 83):

(Desde criança que sonho com a Revolução Impossível,
que acontecerá num Dia Único.)

Vem, Mão de Lume!

Estoirar os vidros da janela,
agarra-me pelos cabelos
e deixa-me sozinho,
ah!, e deixa-me sozinho a nu aos gritos na rua,
a pedir às estrelas
que me vistam de fogo. (Ferreira, 1983a: 35)

⁷¹ Um dos tópicos mobilizadores do discurso colectivizante do cronista é o fim do império colonial e a euforia de um país que dá origem a nações independentes em África. Se a referência às Descobertas identifica a nossa idade de ouro, 1974 ganha o significado de uma etapa de regeneração histórica, recolhida na mobilização épica e pioneira que *Os Lusíadas* celebram. Assim: «Já deixámos pegadas suficientes pelos caminhos do mundo, baptizámos inúmeras ilhas, semeámos muitos Brasís e parece-me tempo de arrancarmos do nevoeiro o país novo que somos e temos de ser à força.» (Ferreira, 1975b: 36).

Revolução Necessária trabalha a evidência polifónica da contemporaneidade e delinea uma auto-imagem contraditória, uma vezes jubilosa e coral, outras vezes ironicamente recuada, que permite à crónica assumir a efabulação satírica e alegórica, sem que isso ponha em causa a paixão histórica dos acontecimentos e a necessidade de os contar na primeira pessoa. A escolha da crónica não é aleatória, embora, na origem, ela se deva, por certo, à solicitação do autor para colaborar regularmente em jornais e revistas: trata-se de um género que se arrisca até pela ambiguidade da sua pertença literária, próxima que está da esfera da vida prática, circunstancial, da utilidade. Com uma acentuada dimensão temporal que a sua etimologia denuncia, a crónica é escrita em nome de uma assinatura de autor que se quer enraizada na contemporaneidade, numa data do presente (Baptista, 2003: 15-16). E, no entanto, na precariedade do esboço de um quadro, na anotação de um diálogo, no fragmento, algo faz da crónica uma inscrição incisiva nos dias comuns que cruza a acção e a escrita: ela faz o registo miúdo e pessoal da história, discursifica o quotidiano e injecta o tempo individual nos cenários colectivos. É isso que sucede com a mão cronística de José Gomes Ferreira. Maria Alzira Seixo destacou, aliás, na obra autobiográfica do autor, a marca discursiva do tempo presente e o trabalho de conhecimento do real, na «convergência alegórica do quotidiano anódino com o impulso individualista sonhador» (Seixo, 1984: 34). Afinal de contas, a sua cronística não apenas representa o modo como se vive socialmente, mas é ela própria, no seu formato discursivo, a maneira pessoal de viver a vida social e histórica do seu tempo⁷².

Gostaria, agora, de convocar para a minha reflexão uma obra coeva de *Revolução Necessária* e igualmente híbrida no seu formato genológico, oscilante entre os traços cronístico, ensaístico e ficcional. Falo de *Cravo* (1^a. ed.: 1976), de Maria Velho da Costa. Na sua diferença,

⁷² No primeiro fragmento de *Rua de Sentido Único*, Walter Benjamin salienta a adequação dos géneros fragmentários (como a crónica) às exigências do tempo moderno, acelerado pela técnica: «A actuação literária só pode ser significativa se emergir de uma rigorosa alternância entre a acção e a escrita; ela tem de elaborar em folhas volantes, brochuras, artigos de jornal e cartazes, as formas despretensiosas que correspondem melhor à sua influência sobre comunidades activas do que o ambicioso gesto universal do livro. Só esta linguagem imediata se mostra capaz de actuar sobre um dado momento. Para o gigantesco aparelho da vida social, as opiniões são aquilo que o óleo é para as máquinas; ninguém se chega a uma turbina e lhe verte óleo para cima. Injecta-se, sim, uma pequena quantidade em rebites e juntas que têm de ser previamente conhecidas.» (Benjamin, 1992c: 37).

ambas as obras fccionam dois elementos que serão o eixo da nova prosa portuguesa pós-Abril: a monologia castradora e repressiva do salazarismo e a explosão em liberdade da palavra pública⁷³. O acelerado ano inaugural de 1974 configurou a «literatização da rua», como a designou José Cardoso Pires (1999: 221), e também a restituição da cidadania ao escritor, mesmo que o ambiente estivesse demasiado saturado pelo discurso político. Nos apontamentos recolhidos em *Cravo* pensam-se e fccionam-se modos de dizer *tu*, de captar a coralidade das falas portuguesas, num tempo histórico, contraditório e novo para homens e mulheres. O imperativo político envelhece, aqui e ali, a tonalidade destes textos dispersos, se lidos hoje, enquanto permanecem incólumes a exuberante captação dialógica e a vontade de «restauração do corpo da língua» (Costa, 1994: 77), anunciada no título da comunicação (integrado em *Cravo*) de Maria Velho da Costa ao I Congresso dos Escritores Portugueses, em Maio de 1975.

Há, no entanto, em *Cravo*, um texto de matriz alegórica que me reconduz a José Gomes Ferreira e à sua escuta do mundo em ebulição, nas suas pulsações e vozes. Trata-se de «Exortação à entrada do poeta em Abril» (Costa, 1994: 35-39) que fecha em tom exortativo, com três nomeações possíveis da entidade autorial: «O aprendiz entre nós da matéria que fala. O espantado do povo. Este, poeta.» (*idem*: 39). A força deíctica do pronome demonstrativo aponta e simula a presença do poeta que maneja e incorpora a escuta das palavras e, com isso, exerce o seu espanto face ao mundo. Não me parece excessivo vislumbrar na citação uma máscara do poeta militante, face à maré alta da revolução, ao mesmo tempo que funciona enquanto retrato

⁷³ É perfeitamente identificável a escuta dialógica da cidade democratizada em livros como *Cravo* (1976), de Maria Velho da Costa, e *Mandei-lhe uma Boca* (1977), de Olga Gonçalves, que eliminam muitas vezes a voz do narrador, a fim de fixar a sonoridade das ruas, nos seus conflitos e paixões. A narrativa dialógica da revolução terá continuadores como Lúcia Jorge, em *O Dia dos Prodígios*, e José Saramago, em *Manual de Pintura e Caligrafia* (ambos de 1979), *Ora Esguardae* (1982), de Olga Gonçalves, e *Alexandra Alpha* (1987), de José Cardoso Pires. Não podendo desenvolver aqui esta matéria, creio ser de todo o interesse articular a cronística de José Gomes Ferreira, como *Revolução Necessária* e, antes disso, *O Mundo dos Outros* com este veio romanesco contemporâneo em que Manuel Gusmão reconhece o trabalho sobre a polifonia social, a reinvenção fccionada da história nacional e o exercício auto-reflexivo da faculdade da linguagem (Gusmão, 1988: 47-51).

colectivo dos poetas, num impulso lírico exacerbado pelo 25 de Abril⁷⁴. Fixo, por isso, o *incipit* daquele texto, datado de «Abril de 1974» (*idem*: 39), de Maria Velho da Costa:

Sentado escuta o poeta a tremura do próprio peito como uma flor marinha
prescrutando o peso das águas agitadas com seus dedos de filamentos carnívoros.
Alguns são os que sabem que é esta uma das maresias altas mas não o que fazer.
[...]. A cidade abala-lhe agora por dentro de alvéolos mínimos, íntimos,
pulmonares. Há gentes em atropelo à porta de nossos poros, guarnições fluem
desencontradamente com alarido pelos acessos de sangue que poderíamos crer
cerrados. (*idem*: 37)

A meu ver, esta passagem figura a experiência histórica da literatura e do escritor, movido pelo compromisso com a sua época. Claro que podemos ler nela apenas a imagem da «entrada do poeta em Abril» (*idem*: 35), liberto da «ambígua cidadania» (*idem*: 37) determinada pela ditadura salazarista e que Maria Velho da Costa descreve com o gesto de quem apenas podia «conturbar-se um e só, oficiosamente alheado» (*idem. ibidem*). Um quarto de século antes, em *O Mundo dos Outros* (1ª. ed.: 1950), encontramos a vívida escrita de quem se dá como espectador vagabundo do desolado mundo dos outros. Mas, ainda assim, posso extrair uma significação alegórica mais ambiciosa do trecho acima transcrito: a da responsabilidade do escritor face ao seu tempo, sejam quais forem as circunstâncias. É esse um entendimento adequado à militância da poesia de José Gomes Ferreira, por onde viaja o século XX, tomando os poros e os alvéolos da personagem autoral, quando escuta o quotidiano amesquinhado ou a exaltação revolucionária⁷⁵.

⁷⁴ Creio ser bastante verosímil a relação especial deste passo de *Cravo* com José Gomes Ferreira. Favorece-me o facto de o texto revelar ambições alegóricas que facilmente se particularizam num escritor para quem a rua e as suas vozes sempre contaram, mesmo como mundo desabitado dos outros. Além disso, numa outra secção do livro, «Cantigas de amigos amados» (Costa, 1994: 141-164), Maria Velho da Costa faz suceder vinte e dois curtos retratos-dedicatória, intitulados pelos nomes de amigos da autora, indiciando a marca referencial. A todos eles se dirige a primeira pessoa da que se dá como autora. O último desses destinatários é «Zé Gomes», assim chamado pela terna familiaridade do diminutivo (Costa, 1994: 164).

⁷⁵ Se, nos seus textos, o sujeito autoral se mostra o poeta-espectador das ruas, a verdade é que o autor empírico José Gomes Ferreira não esteve à espera da liberdade para assumir a responsabilidade do escritor — assumiu-a, durante décadas, quando o contexto era adverso. Esses foram tempos em que os escritores se tornaram protagonistas de relevo na resistência visível ao regime: José Gomes Ferreira foi um deles, ainda que sem uma intervenção política

Para este conceito de responsabilidade, tenho em conta não a vulgar definição da arte como arma de serviço político mas como actividade reflexiva que leva o artista a colocar-se individualmente num plano político, quando medita acerca das condições, dos instrumentos e dos efeitos sociais do seu trabalho. Vale registar que tal posicionamento do artista é herdeiro do modernismo literário e artístico, facto corroborado no ensaio «A ocupação mais inocente», de António Guerreiro, que estuda essa matriz conceptual em autores germânicos: Benjamin, Kafka, Musil, Broch e Hofmannsthal. De uma forma ou de outra, todos eles denotaram o mal-estar de uma literatura que, nas primeiras décadas do século XX, reivindicou um papel mediador/comprometido que não expropriasse a questão da linguagem e que assumisse a responsabilidade de salvar o quotidiano, de construir a «espessa trama da contingência» (Guerreiro, 2000: 9). É curioso como, num tempo em que já não pode fazer a proferição romântica da verdade, a literatura teve um protagonismo quase órfico, enquanto «lugar onde todas as forças do seu tempo são registadas» (*idem*: 12-13), por mediação autoconsciente, precária, dispersa, da linguagem.

António Guerreiro analisa, entre outros, o ponto de vista de Walter Benjamin, expresso num ensaio escrito em 1933, «Experiência e pobreza» (Benjamin, 2000: 364-372). Trata-se de uma das melhores reflexões acerca da responsabilidade do escritor para com o seu tempo. Segundo Benjamin, na modernidade, as coisas e os acontecimentos não podem já ser apreendidos como experiência repassada de temporalidade, como quando eles eram transmitidos esmagadoramente por via oral, pela figura que sustentava a ideia de tradição cultural: o narrador. No seu entender, caberia à literatura rebater o poder de dissolução de um mundo que tudo mercantiliza e converte em tempo útil de trabalho ou de entretenimento, por

muito activa e exposta, como tiveram Alves Redol, Manuel Mendes ou Urbano Tavares Rodrigues. A *Viagem do Século XX em Mim* corporiza textualmente a referida historicidade do *eu*-poeta, ele próprio erigido, por outros, em símbolo da inteireza que sempre havia personificado. Por isso os seus pares o elegeram Presidente da Direcção da APE, organismo que, em Junho de 1973, substituiu a SPE, extinta pela ditadura oito anos antes. Esse cargo que José Gomes Ferreira exerceu até 1975, ao lado de Sophia de Mello Breyner (Presidente da Assembleia Geral) e de Faure da Rosa (Presidente do Conselho Fiscal) foi, depois, assumido por Maria Velho da Costa, entre 1975 e 1978.

forma a assegurar a noção, em perda, da experiência humana⁷⁶. António Guerreiro rediz as palavras de Benjamin, ao atribuir à arte a função de «dar uma figura não contingente à contingência que a ameaça de todos os lados, respondendo assim com a sua espessura e o seu peso a um tempo em que tudo se tornou uma fantasmagoria e até o que é sólido se dissolve no ar» (Guerreiro, 2000: 20).

Regressando a Maria Velho da Costa e ao *incipit* de «Exortação à entrada do poeta em Abril», leio esta frase magnífica: «A cidade abala-lhe agora por dentro de alvéolos mínimos, íntimos, pulmonares.» (Costa, 1994: 37). Mais parece um corpo-sismógrafo⁷⁷ dos mundos humanos de que o poeta não é fiel reproduzidor mas que pode experimentar na linguagem como formas inusitadas de dizer a vida humana. Assim interpreto também a militância da poesia e a assunção testemunhal do século XX em José Gomes Ferreira.

Dos inúmeros exemplos que poderia convocar, é em *Imitação dos Dias* que encontro mais claramente o pensamento e a prática desse trabalho linguístico que inscreve a viagem do século no poeta. Não é despidendo que, nesse livro, Picasso encabece um catálogo de artistas modernos, músicos, escritores, pintores, todos eles movidos pela ilusão de a arte transformar o mundo. Por coincidência ou talvez não, as razões por que o *eu*-diarista exalta aquele artista plástico são da ordem da responsabilidade com o tempo humano e da experimentação de figuras que re-modelam o mundo. Recordo que, nas suas palavras, Picasso «[q]uer ser tudo — recriador-criador que, para além do lodo do presente a desfibrar-se em abstracções, e do pressentimento, em geral idiota, do futuro, repete com gozo de sentido novo as experiências do passado» (Ferreira, 1970: 121; *italico do texto*); nessa «estirpe» (*idem. ibidem*) o

⁷⁶ Diz Benjamin do papel dos artistas nos tempos modernos : «Ceux-ci font cause commune avec les hommes qui ont pris à tâche d'explorer des possibilités radicalement nouvelles, fondées sur le discernement et le renoncement. Dans leurs bâtiments, leurs tableaux et leur récits, l'humanité s'apprête à survivre, s'il le faut, à la civilisation. Et, surtout, elle le fait en riant. Ce rire peut parfois sembler barbare. Admettons. Il n'empêche que l'individu peut de temps à autre donner un peu d'humanité à cette masse qui la lui rendra un jour avec usure.» (Benjamin, 2000: 372).

⁷⁷ António Guerreiro (2000: 12-13) dá evidência à metáfora do escritor-sismógrafo, proposta pelo poeta e ensaísta austríaco Hugo von Hofmannsthal (1874-1929), em «O poeta e a época presente» (1907), para designar o trabalho do poeta que tenta interrogar e formular uma imagem da sua época, incluindo as dimensões que ela omite.

diarista não se esquece de incluir também Stravinski e Pessoa. Quase a encerrar o fragmento, encimado pela nota «*A minha época é esta, Futuro!*» (*idem*: 120), a arte ganha o valor não de entretém mas de instrumento de compromisso e mediação exploratória do mundo, que se conhece no seu fazer-se:

Porque arte, para mim, não significa epigonismo de passatempo, capricho pessoal, galanteio de enfeites [...]; mas esta ânsia de sexo das estrelas que mergulha nas raízes da vida e da morte — e só os artistas, em determinados encruzamentos sociais e psicológicos, logram trazer para a consciência dos homens. (Ai! sempre apenas de meia dúzia de homens.)

Em boa verdade, a arte cria o mundo — dá-lhe linhas, *realiza-o, fixa-o*. (*idem*: 121-122; itálicos do texto)

Neste caso, a definição de arte é conseguida por um complexo metafórico («ânsia de sexo das estrelas que mergulha nas raízes da vida e da morte») que tanto magnetiza e funde os planos cósmico e terreno, como enraíza a *energeia* vitalista e a consciência mítico-simbólica (vindas de Raul Brandão) que escora o pensamento de José Gomes Ferreira «nas raízes da vida e da morte» (*idem*: 121); ou seja, em *Eros* e *Thanatos*. É essa igualmente uma figura retórica que encena e tematiza a relação da arte/literatura com o mundo: mostra ela como a apropriação pela escrita transforma o mundo e o agente do fazer literário, o poeta que escreve pensando o seu diário inventado.

4.3.2.

Revoluções e outras figuras constelares do tempo histórico

A consciência histórica, em José Gomes Ferreira, concretiza-se através de um *eu* que se desloca pelo espaço-tempo do século, não como turista mas como viajante selectivo e

crítico, cujo olhar organiza e lê, em perspectiva, o real concreto e histórico. Seguindo a leitura avançada por Maria Lúcia Lepecki (1988) para o conjunto de *Poeta Militante*, a suposta exterioridade do estímulo vindo do século XX só existe porque o sujeito (também ele textual) o conforma em palavras, em poemas, e constrói através destes uma leitura crítica, selectiva e ideológica do século: em cada formulação poética ele compõe um tempo de busca/viagem estética, ancorada em factos históricos que elabora poeticamente por via da sinédoque (Lepecki, 1988: 72). O poeta foca parcelas que remetem para um processo de totalização do mundo, formulada «*enquanto inalienável presença na parte*» (*idem*: 73; itálico do texto). Longe de ser um instrumento de argumentação doutrinal, histórico-científica, a sinédoque enforma, do ponto de vista retórico, uma imagem subjectivada do século, que não esquece, de um lado, a sua vocação polémica e pedagógica e, de outro, o foco privilegiado sobre as injustiças e a violência da sociedade ou sobre questões da criação artística e poética⁷⁸.

A definição ético-ideológica desta obra traduz-se, por meio da estratégia sinedóquica, no obsessivo questionamento polémico de temas como a exploração, a fome, a injustiça, a guerra e, igualmente, na reflexão acerca das formas convencionais de dizer literário (nomeadamente as da tradição romântica) que eufemizam o mundo segundo os padrões do sublime, do belo e do agradável. Assim se procura inscrever uma nova poética e um novo sentido crítico sobre a realidade concreta e actual, por efeito do alargamento da matéria passível de ser cantada. Nessa linha se situa o sujeito de *O Mundo dos Outros*, movido pela necessidade de se demarcar ironicamente dos lugares-comuns da lírica tradicional e do romantismo social oitocentista, na forma do «romance russo» (Ferreira, 1990b: 111) ou da poesia que, só em teoria, se condói dos mais fracos; dos «milhões de histórias banais, sofridas por milhões de homens

⁷⁸ Lúcia Lepecki explicita o poder argumentativo como traço definidor da subjectividade poética de José Gomes Ferreira, apresentada como «[...] *‘estado do sujeito em actividade’* sobre o mundo: actividade pela qual se vê, observa, analisa, compreende e cria uma imagem cognitiva. É este sujeito activo que, em Gomes Ferreira, vemos *seleccionar e restringir*, na amplitude quase infinita do ‘século’, aquelas coisas que nos quer mostrar. Seleccionando e restringindo ele emite, implicitamente, um juízo de valor. E o que vemos/lemos *torna-se importante e significativo para nós*, porque antes o foi *para quem nos fala*.» (Lepecki, 1988: 74; itálicos do texto).

também banais, que não têm culpa de que a Dor na vida não possua a fantasia fidalga dos poetas» (*idem*: 66).

No caso da poesia, as ‘epígrafes’ circunscrevem essas parcelas de real, assumindo uma função circunstancializadora que alia as peças poéticas a um marco histórico e geográfico preciso onde cabem as referidas sinédoques sucessivamente propostas. Daqui resultam, inclusive, pequenas bolsas narrativas que cruzam o pouco e o muito da história humana, para recuperar o título de um livro de crónicas de Irene Lisboa. Não esqueço que as ‘epígrafes’ apresentam índices de historicização/documentação individual e colectiva, que contam o que acontece ou aconteceu de banal ou de grandioso, a bem do efeito poético de inventar oniricamente o real a que o poeta se mostra sempre fiel. Escolho a ‘epígrafe’ do poema I de *Sonâmbulo* (escrito em 1941-1943) que contrapõe a magnitude da batalha dos Aliados contra os nazis ao quotidiano do poeta, a vaguear por uma Lisboa baça, medíocre e nauseabunda: «(Enquanto os aliados a caminho de Berlim morrem, eu entretenho-me a ver chover na Rua da Palma, espalmado num portal a cheirar a urina podre.)» (Ferreira, 1983a: 219). Para Lúcia Lepecki, esse é um dos meios possíveis de «*construir acontecimentos*» (Lepecki, 1988: 79; *italico do texto*), na medida em que, por efeito metonímico, a sinédoque do homem numa rua de Lisboa figura poeticamente não apenas a Lisboa/o Portugal salazarista mas também o seu reverso, a solidariedade para com os soldados às portas de Berlim, «criando uma nova dimensão para a palavra ‘aliados’» (*idem: ibidem*).

O método utilizado é, portanto, o do fragmento que cruza a factualidade grandiosa com a vivência anódina do *eu* e dos seus contemporâneos. Funciona ele como princípio constante da composição do real, explicitado na nota a *Poeta Militante-I*: privilegiar a anotação das «coisas vulgares do quotidiano» (Ferreira, 1983a: 9), em detrimento dos grandes eventos, necessariamente trabalhados pela historiografia. Logo, o poeta revela-se «mais preocupado com as coisas vulgares do quotidiano nos cafés, nas ruas, nas praias, no campo, do

que com os acontecimentos merecedores no futuro de longos tratados de estudo volumosos que [lh]e inspiraram muitas vezes apenas poema e meio» (*idem: ibidem*).

A decisão de urdir parcelas (supostamente documentais) do quotidiano não é, naturalmente, exclusivo das ‘epígrafes’ poéticas porque é extensiva, com acréscimo de potencial narrativo, às colectâneas de crónicas, aos apontamentos diários de *Dias Comuns*, a *Imitação dos Dias* e à revisitação fragmentária e caleidoscópica da infância, em *Calçada do Sol*. Em todos eles, vale a percepção da história a atravessar e a tatuar o corpo do sujeito, como no seguinte passo de *Dias Comuns-III* que responde ao subtítulo metafórico do livro, *Ponte Inquieta*:

Cada vez me encanta mais a existência. Não porque me sinta feliz (a ponte estremece, inquieta, debaixo dos pés...)

Mas pelo espectáculo, talvez. (Ferreira, 1999: 166)

Antes de analisar, em *Imitação dos Dias*, formas mais sofisticadas de o artefacto autobiográfico pensar e ficcionalizar a temporalidade humana, fixo-me, de novo, em *Revolução Necessária* (1975) e, mais esporadicamente, em *Intervenção Sonâmbula* (1977). Em ambas é notória a presença de duas linhas-mestras. Primeiro, a ideia de que a leitura e o conhecimento da história se fazem sempre em perspectiva (neste caso, o 25 de Abril de 1974 e, por extensão, o século XX). Depois, a sensação paradoxal de que a alegria de viver uma revolução não anula o recuo melancólico do poeta que escreve crónicas: velho sonhador de revoluções, que, quando chega o dia libertador, sabe que não pertence, por inteiro, àquele tempo novo. Incómoda sensação é a sua, ainda que ela se revele vantajosa para a observação do espectáculo histórico. Reunidas em livro, as crónicas ganham fôlego memorialístico, pois integram o *eu* que assina no movimento social e histórico. Potenciam, em suma, um movimento centrífugo que tenta ultrapassar a sua precária forma escrita, colectivizando o relato individual do cronista e confrontando com eras passadas (em particular com a I República) o *aqui e agora* de 1974. E, contudo, as crónicas nunca deixam de ser, uma por uma, o apontamento breve e datado de uma

assinatura, o registo do olhar de alguém que reage a um tempo de urgências, que olha e vive por dentro a impressionante paisagem da cidade em revolução.

A soma das crónicas de *Revolução Necessária* faz o relato fragmentado de uma conjuntura onde podem discernir-se algumas linhas da sequência cronológica. Em contraponto, essa fluida linearidade é interrompida por blocos de crónicas, organizadas em capítulos, que reenviam para as memórias pessoais da I República ou da vivência sob o salazarismo⁷⁹. Dentro de cada crónica, faz-se, por sua vez, a intersecção de *flashes* da Lisboa «heróica e resplandecente» (Ferreira, 1975b: 7) dos anos 10, que o sujeito guardou desde a infância e que vê reavivada seis décadas mais tarde. Aquela qualificação eufórica da cidade que surge na dedicatória do livro, endereçada a um amigo de juventude, Chianca de Garcia⁸⁰, reforça, depois, o traço de união entre dois momentos maiores da nossa história de novecentos.

Na base da visão panorâmica do século está o discurso afectivo do cronista que fala em nome dos que cresceram na primeira década do século XX e que, nos longos anos de ditadura, preservaram a República como fonte de valores democráticos e de mobilização cívica. Daí a comoção provocada pela simples palavra República, a ganhar significação épica ou, pelo menos, romanesca, porque bebida nas empolgadas leituras infantis de *Quatre-Vingt-Treize* e *Les Misérables*, de Victor Hugo, e na figura tutelar do pai do cronista, emérito maçónico e político republicano: «Nasci com essa palavra que fez chorar tanta gente — sem falar nos que morreram

⁷⁹ Enuncio os títulos que organizam em capítulos o conjunto das crónicas de *Revolução Necessária*. Antecedem os a todos uma «Abertura emblemática» (Ferreira, 1975b: 9-14), espécie de preâmbulo alegórico, animado por uma personagem duplicada do *eu*-cronista: o construtor de uma máquina de fazer sonhos-desejos, com «os olhos embandeirados de brilho lúcido» (*idem*: 12). Depois, sucedem-se os seguintes capítulos, numa óbvia alternância histórica: «Construção do presente» (*idem*: 15-102); «Intervalo, para recordar alguns amigos mortos» (*idem*: 103-115); «O passado, memórias da 1ª República» (*idem*: 117-155); «Outro intervalo, para meditações jornalísticas sobre arte e linguagem» (*idem*: 157-168); «Tirania ilúcida» (*idem*: 169-214) e «Regresso à luta presente» (*idem*: 215-243).

⁸⁰ Quase todos os projectos cinematográficos que envolveram Chianca de Garcia (1898-1983), nos anos 30, têm ligação a José Gomes Ferreira: este último foi redactor principal da revista de actualidades cinematográficas, *Imagem* (1930-1935), que Chianca de Garcia fundou com António Lopes Ribeiro. Também o seu filme *Aldeia da Roupa Branca* (1938) teve argumento do poeta. Foi um dos fundadores da Tóbis Portuguesa que, em 1933, passou a estar apta a realizar filmes sonoros: no primeiro deles, *A Canção de Lisboa*, de Cottinelli Telmo, Chianca de Garcia é o conselheiro técnico e José Gomes Ferreira o assistente de montagem. A intensa relação de amizade destes dois homens da mesma geração é evocada por Chianca nas crónicas «Oração laica em louvor de um poeta» e «Na república das letras», publicadas, em 1971 e 1974, no *Diário de Lisboa*, jornal em que colaborou, nos anos 60-70, apesar de estar radicado no Brasil, desde 1940.

com ela na boca, de pé, em barricadas de heróis.» (*idem*: 123-124). Não obstante a deriva política dos seus governos, a República aparece, em *Revolução Necessária*, como um paraíso perdido que formou o imaginário ético e político do *eu*, assim reavivado pelo olhar em retrospectão: «[...] e daquele nevoeiro de há 60 anos, aqui estou eu agora a arrancar da memória centenas, milhares, de bandeirinhas encarnadas e verdes distribuídas de graça pelo Grandela, que forraram a alegria de Lisboa de ‘vivas à República!’ nas bocas de todos os olhos [...]» (*idem*: 129)⁸¹.

A crónica-memória ganha certa ambição reflexiva sobre os sentidos globais da contemporaneidade portuguesa e até sobre o conceito de revolução, mas esse propósito é invariavelmente filtrado pela memória pessoal. Explicita, por isso, o cronista a cautela de ser um «escritor político» que «não pass[a] de um homem com o destino de se recordar e fazer comparações entre o que vi[u] e não vi[u]» (*idem*: 141). Nesta obra não se reúnem, analisam e citam fontes textuais, se bem que se faça o apelo à preservação de documentos, como o filme da libertação dos presos políticos, a 26 de Abril de 1974 (*idem*: 42), ou se desafie à leitura dos jornais para melhor se apreender a exaltação do espaço público, durante I República (*idem*: 150). Em *Revolução Necessária*, contraria-se o esquecimento, dando a impressão de que se anotou o que se viveu. A crónica mais não é do que um artefacto ficcional em que se injectam referentes de efeito documental, o que está de acordo com o carácter híbrido da sua condição genológica e da sua pertença paraliterária, muitas vezes confundível com o conto. O apontamento de memória alarga o horizonte do lugar comum e eleva à escala aumentada o pormenor miúdo da paisagem, dando-lhe, por vezes, contornos surrealizantes. Outras vezes acrescenta ainda a margem auto-reflexiva da sua produção. Eis, portanto, como se poetiza a narrativa do espectador das ruas, cuja escrita finge acompanhar a digressão urbana e focar os pormenores anódinos de um quadro social mais vasto. O nome mais justo para esse género só pode ser um híbrido de

⁸¹ Várias vezes, o escritor confirma o desaparecimento irremediável da infância e mostra a pose melancólica, propiciatória da recordação, através de duas imagens espacializadoras, o nevoeiro e o subterrâneo, já estudadas no capítulo anterior (cf. ponto 3.1.2), a propósito de *Coleccionador de Absurdos*. Em *Revolução Necessária* pode também ler-se: «Ponho a cabeça entre as mãos e recordo-me de outra cena que tanto suor de lágrimas me fez correr no segredo dos subterrâneos dos meus catorze anos.» (Ferreira, 1975b: 133).

jornalismo e literatura: a «*reportagem poética*», termo usado em *O Mundo dos Outros* (Ferreira, 1990b: 69; itálico do texto) e que, sem dificuldade, aplico a toda a obra, em verso ou prosa, de José Gomes Ferreira⁸².

Dessa diversidade genológica se faz, em *Revolução Necessária*, a «espessura diacrónica» (o termo é de José Mattoso, 1988: 21) do Portugal novo e da própria entidade do cronista. O seu exercício de memória tem porventura em substrato a referência do cronista (historiográfico) de outra revolução, Fernão Lopes: narrador emocionado, que, não tendo sido testemunha ocular de 1383-1385, fixou a memória das forças sociais em conflito (inclusive em cenas impressivas das agitadas ruas de Lisboa da altura) e legitimou a nova dinastia de Avis, em função dos desafios do século (XV) em que escreve. É, de resto, proverbial a interpelação presentificadora de Fernão Lopes aos seus leitores, «Hora esguaradae como sse fossees presente» (1983: 309), na expectativa de uma recepção tão entusiasta quanto a que demonstra na escrita. Em *Revolução Necessária*, o cronista lamenta a inferioridade da sua prosa para descrever a jornada de Monsanto de 1919, privado do segredo das «mãos de Fernão Lopes, que escreveram a crónica de Lisboa do Mestre de Avis» (Ferreira, 1975b: 55). No preâmbulo a *Intervenção Sonâmbula*, o eu-autor-testemunha-histórica faz um exercício de projecção histórica: imagina Vasco Gonçalves (a quem dedica o livro) leitor ainda jovem de Fernão Lopes, a antecipar o que viria a ser a Revolução dos Cravos:

[...] a sua leitura favorita já seria porventura a crónica de Fernão Lopes sobre o levante de 1383, um dos poucos instantes autênticos da História de Portugal, que ele no segredo do coração sonhava ver talvez ocorrer de novo no nosso século contra a Idade Média, sem morte do Conde de Andeiro, mas com uma

⁸² Há, de resto, uma ideia unificadora de obra que José Gomes Ferreira cimenta na confluência da prosa e do verso, através de géneros discursivos e literários ajustados à escrita do quotidiano, do tempo a fluir. Por isso chama à sua poesia «Diários em verso» (Ferreira, 1979: 100) e, numa entrevista à *Vida Mundial*, diz: «As minhas poesias são uma espécie de folhetins poéticos que tenho andado a publicar desde 1948.» (Ferreira, 1973: 12). Quanto à etiqueta reportagem, ela titula vários textos das colectâneas de crónicas e surge também em ‘epígrafes’ de poemas. Dou o exemplo da ‘epígrafe’ do poema V de *Pessoais* (escrito em 1939-1940): «(*Reportagem duma noite de festa dum santo qualquer de Junho.*)» (Ferreira, 1983a: 185). Tal designação equivale a outras (como «*Nota rabiscada*», «*Meditação*» ou «*Relatório*», Ferreira, 1983b: 120, 118 e 47) que catalogam genologicamente os poemas, sem perder de vista a relação cursiva da escrita, rente ao acontecer. Como se diz na ‘epígrafe’ do poema I de *Ruas Desertas*: «(*Versos feitos aos tombos por essas ruas a andar, a andar, a andar...*)» (*idem*: 71).

Aljubarrota fabulosa em que o povo português ganhasse o Futuro com armas de cristal — as únicas dignas das batalhas límpidas do Socialismo e da Democracia. (Ferreira, 1977b: 9)

Ao imaginar a leitura da *Crónica de D. João I* por uma personalidade maior do processo revolucionário, o *eu*-cronista legitima-se subliminarmente como escritor *necessário* de 1974, quem sabe se na mira de inspirações revolucionárias para o futuro. Para tanto, dá uma versão pessoal dos acontecimentos mais miúdos, naqueles *dias levantados*, em função da sua linha de vida e do seu auto-retrato de criador, impregnado pelas pulsações do século que é o seu, o XX⁸³.

O tom deste último excerto é, como em muitos outros do mesmo livro, o da euforia que, normalmente, traz consigo a vigilância crítica, o recolhimento melancólico do cronista. Em regra, vinga a lucidez irónica e sonâmbula de quem intervém no presente mas conhece de vivo sentido a vantagem da paciência histórica e do tempo de todo o seu século. Paremos, a este propósito, em «Reportagem do Rossio em 1974» (Ferreira, 1975b: 56-59) onde é nítido o paradoxo deste olhar transtemporal. Se o arranque da crónica se ocupa das primícias literárias do autor, ladeado por Leonardo Coimbra e Teixeira de Pascoaes, já a meio do texto, a rememoração se diz sob o efeito propiciador de uma viagem de autocarro pelo Rossio. A praça é desvelada nas camadas de tempo que acumula por um olhar contemplativo, capaz de sair de si e de exercer a sua distância crítica. Fechado no veículo que dá a volta ao Rossio, o observador contempla uma pequena multidão de jovens que distribuem jornais, agitam bandeiras e vociferam discursos. Estamos em pleno domínio da nota de reportagem, como de resto anuncia o título da crónica. E, de repente, a imaginação meio alienada do *eu* leva-o para um tempo alternativo ao presente de onde pode deslocar-se até à Lisboa da sua juventude:

⁸³ Esta colectânea de 1977 e, antes dela, *Revolução Necessária* (1975) fazem a exaltação do 25 de Abril, sobretudo à luz do exemplo da I República (e, por extensão do liberalismo oitocentista), que o autor viveu na infância e que, de imediato, associa ao pai, republicano e maçónico, Alexandre Ferreira. Ao fazer disso matéria autobiográfica, José Gomes Ferreira alinha na valorização ideológica do século XIX levada a cabo, no campo da historiografia ou dos estudos literários, por Joel Serrão, Alberto Ferreira ou Alexandre Cabral, em resposta ao anátema que o salazarismo lançara sobre esse período histórico. Só ocasional mas sintomaticamente (como no preâmbulo citado de *Intervenção Sonâmbula*), José Gomes Ferreira cruza a experiência de 1974 com a conjuntura de 1383-1385, vista como uma revolução: essa será, no início dos anos 80, em conjunto com o centenário da morte de Camões, matéria fértil para uma reconversão à esquerda da imagem histórica de Portugal, iniciada nos meados do século XX, por Joel Serrão, Álvaro Cunhal, António Borges Coelho ou Luís Albuquerque.

E suponho, porque não ouço os oradores, fechado como estou neste autocarro barulhento que continua a dar a volta ao Rossio. Mas adivinho os discursos. Naqueles punhos estirados. No ondular dos gestos. Nas bocas abertas de canções em coro. E pouco depois vejo formar-se um cortejo exíguo em que o vento nas bandeiras parece levar os rapazes e as raparigas pelos cabelos por essas ruas fora... Enquanto eu, novamente de volta ao passado, continuava a recordar o Leonardo Coimbra [...]. (*idem*: 58-59)

Está aqui o cronista inscrito no ponto que intersecciona tempos; que o leva a reflectir sobre as revoluções, sobre a sua força construtora e sobre os seus desfechos magoados; que lhe permite convocar memórias e tentar assegurar a sua sobrevivência contra a erosão do tempo. E ele fá-lo em modos de desafio risonho, assinalando, por meio de deícticos, o lugar em que nasce a sua historicidade, ciente de que as revoluções não se repetem: «No entanto, quantos não me invejarão no futuro por estar a ver neste momento, do alto do meu autocarro, o Rossio de 1974! E este raio de sol onde se deita uma mulher.» (*idem*: 59: vejam-se os deícticos por mim sublinhados). Historicizada aquela parcela de paisagem urbana, acrescenta-se-lhe, por fim, o pormenor fantástico de uma mulher volátil que dorme num raio de Sol. *Hora esguardaa!*, parece estar a dizer o *eu*-cronista (aos vindouros), dando a ver um rasgo de irreabilidade no quotidiano seu contemporâneo.

É, portanto, na base da experiência rememorada, nomeadamente dos livros lidos na infância, e no poder recriador da linguagem que se concebe a efabulação sonhadora e romântica da revolução⁸⁴. Tal encantamento não é, entretanto, incompatível com a lucidez de quem sabe que a história não funciona como um relógio providencial mas como um campo de possibilidades onde os humanos imaginam e experimentam o que (ainda) não existe. Daí a

⁸⁴ Apesar da sua ideologia socialista, fundada em leituras de Marx, a verdade é que o modelo revolucionário de José Gomes Ferreira se identifica quase sempre com a tradição republicana e jacobina, sedimentada na intimidade com o pai e em leituras literárias, em detrimento do exemplo mais previsível: a Revolução Russa de 1917. O próprio sabia isso, em *Intervenção Sonâmbula*: «[...] continuo a ser o velho jacobino de sempre, purificado mais tarde pela leitura de Marx e Lenine, embora não possa negar a persistência de valores de outras heranças, anarquistas à Tolstoi e até religiosas, pois na adolescência cheguei a pregar a mim mesmo uma religião inventada.» (Ferreira, 1977b: 46). Prefere, então, lançar a raiz do discurso revolucionário no espaço nacional e lisboeta da sua aprendizagem infantil, reiteradamente narrada em *O Mundo dos Outros* (1950), *A Memória das Palavras* (1965), *O Irreal Quotidiano* (1971), *Revolução Necessária* (1975), *Coleccionador de Absurdos* (1978) e, claro, *Calçada do Sol* (1983).

noção dialéctica da revolução, movida pela energia transfiguradora mas destituída de determinismos positivistas ou de idealizações humanas. Nos seus termos: «Defino: a revolução é a coragem de ver bem de frente as coisas feias que nos envergonham e colar-lhes asas de anjos terrestres.» (*idem*: 22)

O cronista-sismógrafo do seu tempo transporta para a escrita a memória pessoal e a recriação poética; com elas decifra a ordem possível dos eventos e procura garantir a sua sobrevivência, denunciando, entretanto, uma incómoda descoincidência do mundo. É, todavia, nessa fissura de desajuste que o *eu* consegue intensificar a sua percepção do histórico. Em *Intervenção Sonâmbula*, onde ressoam a admiração por Vasco Gonçalves e a mágoa da «Revolução interrompida» (Ferreira, 1977b: 8), a 25 de Novembro de 1975, também chamada «Termidor Errado» (*idem*: 108), expõe, sem rodeios, a subjectividade de «sonhador vagabundo» (*idem*: 8) que vê tudo de vários ângulos possíveis. É sob essa visão que encara o seu próprio rosto que, fixado no espelho, se revela estranhamente retraído e inadaptado não tanto em relação à febre política daqueles tempos mas em relação à necessidade de ter sempre o mesmo posicionamento (político, no caso):

Às vezes olho para mim com pasmo, confesso, mas sem um esforço sequer de tentar perder essa liberdade de poeta. Quero sofrer por quem me der na gana e recusar a ficar apenas metade de mim mesmo, a mentir por oportunismo, seja ele qual for.

Claro, se vier um momento agudo de luta de classes (e tudo leva a crer que esse instante se aproxima, implacável) e for necessário tomar partido, estarei sempre ao lado dos *damnés de la Terre*, mas sempre com os olhos cada vez mais pequeninos no coração, humedecido de lágrimas parvas e secretas.

Para ser franco, ousa até confessar que não é a única angústia que me fere neste momento; mas a de temer outra dor bem mais terrível para mim: a de estar a ser hipócrita e a mentir ao mundo, para fingir que não sou sectário. (*idem*: 47)

O pretexto circunstancial desta passagem não podia estar mais rente à actualidade política do tempo pós-revolucionário: basta ler o título da crónica «O homem

dividido e a Lei Agrária» e torna-se imediata a remissão para a *Lei de Bases Gerais da Reforma Agrária*, de 1977, assinada pelo então ministro da agricultura, António Barreto. Todavia, não é esse o tema da crónica mas a fractura interior de quem escreve e se vê sempre outro, na posição contraditória de estar de fora e por dentro do mundo. Trata-se de um auto-retrato ideológico muito desafiante. A ressalva, no parágrafo central do excerto, compromete o *eu*, sem margem para dúvidas, com a leitura da história segundo a matriz marxista (a luta de classes) e com a memória empolgada das lutas e dos revezes do movimento operário e socialista no século XIX, condensada na citação (destacada a itálico) do primeiro verso de *A Internacional*⁸⁵. Mas há um reverso desse compromisso que se escusa a uma exaltação sistemática do povo trabalhador⁸⁶. Usa, mesmo, uma fórmula de confissão pública («Para ser franco, ousa até confessar...») dos seus bloqueios de «homem dividido» (*idem*: 46) que nunca deixa de se desdobrar e pensar de vários pontos de vista: «não escondo nenhuma das minhas duas (ou mais) personalidades, para não me sentir incompleto.» (*idem. ibidem*).

Deduz-se de uma tal revelação que, mesmo no pico revolucionário, persiste a descolagem subjectiva do mundo. «Posso jurar que nunca, a não ser talvez na extrema infância, a minha concepção de vida coincidiu tão entusiasticamente com o mundo como no actual momento.» (Ferreira, 1975b: 33), diz em *Revolução Necessária*. Até nessa ocasião mobilizadora, o *eu* recorta a sua distância. Pelas mesmas razões que o levam a recusar visões sublimes,

⁸⁵ O excerto traz em eco *A Internacional* que abre com uma invectiva escatológica e messiânica aos explorados do mundo: «Debout les damnés de la terre!/Debout les forçats de la faim!/La raison tonne en son cratère/C'est l'éruption de la fin./Du passé faisons table rase/Foule esclave, debout! Debout!/Le monde va changer de base!/Nous ne sommes rien, soyons tout!...». Esta canção tornou-se no hino do movimento operário europeu ligado à I Internacional, depois de ter sido apresentada no congresso do Partido Operário Francês, em 1896. Foi adoptada como hino oficial pelos Partidos Comunistas, na década de 20 do século passado, e pela URSS, entre 1917 e 1943. O poema original foi escrito no exílio por Eugène Pottier, antigo membro da Comuna de Paris (1870) e musicado, em 1888, pelo operário de origem belga Pierre Degeyter (Carvalho, 1981). A expressão *Les Damnés de la Terre* ganhou novo significado, em 1961, ao ser utilizada como título de uma obra de Frantz Fanon que constituiu uma peça essencial da teorização anti-colonial e anti-racista.

⁸⁶ É isso que encontramos nas obras de Soeiro Pereira Gomes, Alves Redol ou Manuel da Fonseca e que José Gomes Ferreira interroga no texto «Que sabemos nós dos outros?», de *O Irreal Quotidiano* (Ferreira, 1971b: 219-227), já analisado no subponto 3.4.1.

mitificadoras ou tranquilizadoras do real humano, o cronista revela um olhar disfémico⁸⁷ sobre os homens, esmagados por constantes desconcertos e sucessivas revoluções abortadas. Face a tudo isto é sempre exíguo o remorso pelo sofrimento do mundo mas também valiosa a esperança de o transformar e de lhe inventar todas as metamorfoses possíveis, por actos de imaginação poética.

Não será estranho que, a fechar a segunda crónica de *Revolução Necessária*, o beijo de uma desconhecida seja a definição mais óbvia daquela transformação que amanhece na cidade e que já não pode ser presenciada por muitos amigos do poeta, entretanto mortos:

Saio de casa. E uma rapariga que não conheço, que nunca vi na vida,
agarra-se a mim aos beijos.

Revolução. (Ferreira, 1975b: 20).

Neste excerto, a mudança de parágrafo introduz a metáfora, a repentina alteração de limite do mundo e das suas imagens, sejam elas mais banais ou mais grandiosas. A situação assim descrita denuncia a acção transfiguradora da metáfora, inclusive sobre aquele que escreve e que, no acto criador, toma novas qualidades, encarnando o acto (poético) de inventar possibilidades outras para o real a que continua a ser fiel.

O tempo revolucionário poderá não ser o mais favorável ao recolhimento do trabalho artístico: a exaltação das gentes traz a poesia para a rua — assim se lê na legenda do famoso quadro de Vieira da Silva, de 1974⁸⁸. Atente-se, porém, no que se diz a abrir a terceira

⁸⁷ Na sequência da referência com que iniciei este subponto, volto a Maria Lúcia Lepecki (1988: 79-82) que acentua em José Gomes Ferreira a acção da disfemia, ou seja, da contradição do lirismo tradicional, tendencialmente eufemístico e idealizador do mundo, nas suas personagens e *topoi*. Essa é a escolha retórica e ideológica, adoptada pelo poeta militante, com evidente repercussão nos modos de ler a sua obra: «Deseufemizado, desmitificado o mundo do nosso quotidiano por força do jogo *disfemia desejada/eufemia recusada*, Gomes Ferreira criou, à sua maneira, o reflexo inteiro de uma realidade histórica e de uma outra realidade, a poética, que à História busca a última razão de existir. § Com a ajuda das *partes* que a nós, leitores, nos são mostradas, sairemos à procura do *todo*. Para o podermos ter inscrito, inciso, na nossa própria pele, imagem e semelhança da pele do Poeta.» (*idem*: 82; itálicos do texto).

⁸⁸ O desajuste do poeta com o tempo revolucionário fá-lo lembrar-se da sua voz antiga, ensombrada pela suspeita de não se dar com a nova era da liberdade: «Da Poesia vou desistir. Primeiro, porque me parece que já atingi o momento da ‘voz enrouquecida’, tanto gritei por essa vida fora. Segundo porque me desgostei da Poesia quando descobri que essa miserável, embora secretamente, talvez prefira os tempos da tirania aos da Liberdade, como

crónica do livro: «Depois de me beijar, a desconhecida passou-me a mão pelo rosto e foi como se me afivelasse uma máscara. Uma máscara ardente que me tornou outro.» (*idem*: 22). Quer isto dizer que se delineiam em uníssono, nesta sequência, o sentido agudo e radical da experiência histórica e da criação metafórica. Por contágio, o *eu* que escreve passa a ser, ele mesmo, a «máscara ardente» e mutante do mundo: é ele o lugar onde a história viaja e deixa marcas de transfiguração. Devo esclarecer que, nesta minha leitura, sigo de perto a linha de pensamento de António Pedro Pita (2002d: 33-35), na comunicação apresentada ao Colóquio «Viagem do século XX em José Gomes Ferreira», de 2001. Segundo António Pedro Pita, a figura incoincidente e pulverizada do poeta é não só o meio de levar mais longe a sua condição histórica, mas igualmente a maneira de despersonalizar, de multiplicar imagens que dão o *eu*-autor como obra (fingida) de linguagem:

Viver duas vezes ao mesmo tempo é um projecto de intensificação da história e da experiência da história, mas, simultaneamente, um programa de des-subjectivação por fidelidade a um real des-subjectivante que envolve o sujeito, reconfigurando-o, na própria configuração do real. (Pita, 2002d: 41)

Por extensão deste raciocínio, fica claro que, em José Gomes Ferreira, a forma mais intensa de se ser histórico é o trabalho de inventar sentidos/imagens sobre o mundo e sobre si mesmo, por mais precárias e insuficientes que se revelem. Aí reside o sentido tenso de luz e sombra que condiciona e estimula a situação histórica do poeta, tal qual é enunciada na ‘epígrafe’ do poema XXXIX de *Café*: «(*Em Portugal o século XX é isto. Sonhar com rios na algibeira.*)» (Ferreira, 1983b: 54). Esta ‘epígrafe’ pode ler-se em dois sentidos, não necessariamente opostos: a restrição impotente e o poder transformador da poesia são o modo mais radical de se ser humano, num tempo e num lugar precisos, em concreto, no Portugal amordaçado do século XX. Em qualquer dos casos, fica assente que o exercício da linguagem e das suas figuras aparece suportado pela

certos pássaros que cantam com outra pureza de luz ávida quando os cegam e rodeiam de trevas.» (Ferreira, 1975b: 22).

história e é portador de história. A escrita transforma-se na «máscara ardente» (Ferreira, 1975b: 22) de um sujeito que imagina novas imagens e com elas entra na metamorfose. Com um instrumento tão lacunar e variável, produz e conquista para si a sua historicidade individuada.

A prova acabada dessa máquina textual que experimenta figuras do tempo no seio do discurso autobiográfico encontra-se, igualmente, em *Imitação dos Dias. Diário Inventado* (1966)⁸⁹. O registo desalinhavado dos dias é assegurado, nesta obra, por uma voz enunciativa que simula ser capaz de se olhar a escrever e a encenar-se sozinha em cima de um palco, em diálogo com um auditório imaginário. A conjugação de todos estes factores torna *Imitação dos Dias* no verdadeiro diário ao espelho, com força para ser uma arte poética daquele género autobiográfico e uma oficina de reflexão sobre os discursos da história e da arte na sociedade. Além de registar os dias, ele funciona, na acepção plena do seu subtítulo, como um *Diário Inventado*, um espaço de construção de si como autor e um programa de registo do devir humano, sempre retomado a cada fragmento. Assim se clarifica a razão de o livro ser uma imitação dos dias, um fingimento de palavras que simula fixar o tempo humano e que recusa qualquer veleidade crítica de o esgotar e explicar, em definitivo.

Um dos motivos centrais que estruturam *Imitação dos Dias* vem do modo como o diarista se compreende em função do tempo histórico. Leia-se um fragmento que, a partir de um recorte parcelar da paisagem urbana, ficciona a construção do conhecimento de que nunca se desprende nenhum discurso (sobre o) histórico:

Notícia da pré-história: Gagarine deu a primeira volta à Terra no primeiro satélite. Oxalá — agora que lançaram para o espaço pessoas de carne e osso, em vez de deuses mentais — os homens percam a mania de que são divinos (isto é: não-humanos).

Nas obras do prédio em frente, cinco ou seis operários acorados em torno duma fogueira de sarrafos e barrotes.

⁸⁹ Poderia fazer um estudo idêntico sobre *Calçada do Sol* (1983). Também nessa obra se representa não a linearidade cronológica mas o tempo vivido que acumula, em relação dialógica, anterioridades, posteridades e contemporaneidades. Por outro lado, não se escamoteiam naquela obra as obrigatórias rasuras do esquecimento, presentes até nos brancos que separam os fragmentos textuais. Tal marcação gráfica da página lembra, por isso, um registo do tempo individual, intersectado por figurações várias do tempo colectivo. A análise que a seguir desenvolvo resulta de um artigo meu publicado em 2001 (Carmo, 2001: 28-41).

Já almoçaram. E agora conversam...

Um, de chapelinho amolgado e braços nus. Pouco musculosos, aliás. Mas talvez os exiba por isso mesmo. Para se iludir da vaidade de braços imaginados.

Outro, de costas, já velhote e bambo, ombros estreitos a dançarem dentro do fato de ganga pintalgado de tinta, coça a grenha com dedos pensativos. E um rapazola de camisa de flanela aos quadrados, boca emparvecida a roer a última côdea do almoço, parecia ouvir com fervor o discretear manso do esgalgado da esquerda, que sublinha o fim de cada frase com cuspidelas peremptórias.

Mas o que mais me impressiona no grupo é (como lhe hei-de chamar?) a *convicção de eternidade inconsciente dos homens*, de súbito tão manifesta e viva nestes pelitrapos de sombras passageiras... Isso e a serenidade de quem encontrou, por instinto de herança, um lar no tempo, um *ponto fixo* momentâneo nesta trapalhada escoante de bruma, preguiça e palavras mortas a escorrerem pelos andaimes...

... enquanto a fogueira arde, arde, desde que a acenderam, no princípio do mundo, no meio da clareira da floresta. (Ferreira, 1970: 38-39; itálicos do texto)

Começo pelo corpo do fragmento, organizado pelo olhar à janela de um espectador que, em plano *plongé*, contempla um grupo de operários a almoçar à volta de uma fogueira. Ao retrato meio rebaixado e chaplinesco dessas figuras anónimas sucede a leitura alegórica da sua humanidade. Afirmar-se um olhar supra-humano que se mostra a pensar, escolhendo os termos mais ajustados para a descrição: primeiro, com a interrogação entre parênteses «(como lhe hei-de chamar?)» (*idem*: 39); depois, com a formulação escrita em itálico a «*convicção de eternidade inconsciente dos homens*, de súbito tão manifesta e viva nestes pelitrapos de sombras passageiras» (*idem*: *ibidem*). Didacticamente, dá a ver aquela parcela de real, dignificando-a no seu lado irrisório porque a integra na história humana, sempre tão desamparada quanto insatisfeita.

No retrato dos operários, o observador intersecciona o episódico e o duradouro, em velocidades divergentes da temporalidade histórica. Ao mesmo tempo, assinala a

precariedade desse seu gesto, das palavras que constroem e fixam o quadro, sintetizadas nas metáforas em cacho «trapalhada escoante de bruma, preguiça e palavras mortas a escorrerem pelos andaimes...» (*idem. ibidem*). Significa isto que a descrição da paisagem desvela a matéria verbal de que é feita. A nota circunstancial sobre um estaleiro de obras ganha fôlego alegórico, até chegar, em suspenso, ao epílogo do fragmento: uma cena transtemporal, repetida desde o princípio do mundo, com os homens à volta do fogo. Nesse sentido, o *eu* descola-se do pormenor miúdo e alarga o seu foco à caminhada humana, à escala planetária.

O diário ensaia, neste fragmento, o desejo de não apenas se transcender e de alcançar uma amplitude trans-histórica como de exibir uma certa perenidade que a alegoria, sempre em vão, deseja figurar. Subjaz a esse movimento a vontade de dar uma significação total da história da humanidade, unificada em subtexto pelo tópico marxista da emancipação. A visão parece excêntrica, parece viver em mais do que um tempo e um espaço, muito acima das limitações humanas de quem escreve. O sujeito acaba por interpretar no evento mais ínfimo o ritmo demorado, o *continuum* que faz a travessia das eras e anseia por uma amplitude cósmica⁹⁰. Entre a anotação do evento e a escala alegórica que nele se desvenda, oscilam níveis diferentes de leitura do real: no fragmento vem à tona o desenho de um tempo concentrado que se ramifica e abriga ritmos e velocidades múltiplas, do duradouro e do fugaz, do contínuo, do intermitente e do esporádico. Temos aqui uma amostra de tempo não linear e homogéneo, discutido em acto, na invenção de um diário: a espessura do *agora* revela as suas múltiplas durações⁹¹ e sujeita-se a uma experiência de observação, necessariamente contingente,

⁹⁰ Escolho um passo similar noutro fragmento de *Imitação dos Dias*: «[...] nada há que se compare à Terra que, em certas ocasiões, vista de longe, nas grandes noites dos versos de Afonso Duarte, deve chegar a parecer uma estrela, com luz própria — esta pobre bola de escaravelho!» (Ferreira, 1970: 94). Veja-se como o olhar humano se descola da sua condicionante terráquea e consegue reduzir o planeta à dimensão minúscula de uma bola arrastada por um insecto.

⁹¹ Utilizo o conceito braudeliano de durações, uma estruturação do tempo histórico inicialmente formulado por inspiração do movimento dos *Annales* que, desde os anos 30, se opôs a uma historiografia factualista, centrada nos grandes acontecimentos e figuras. As durações foram originalmente um modelo económico que Fernand Braudel aplicou à história geral, na obra *La Méditerranée et le Monde Méditerranéen à l'Époque de Philippe II* (1949), conforme a conjugação simultânea de três durações: as longas (estruturas geo-políticas, sistemas económicos e outros conjuntos multisseculares), as médias (correspondentes a conjunturas de 30-50 anos: demografia, tecnologia, produção e preços) e as breves (factos políticos e acções individuais e efémeras). Claudio Guillén (1989: 272-279) faz uma

localizada e reversível. Tudo porque há sempre outra maneira de contar, dependendo, naturalmente, do lugar donde se fala e escreve.

Ao tentar descobrir a perenidade inconsciente dos operários, o observador está, no fundo, a aproximar-se da imagem daquele que, por ofício, estuda e pensa o tempo social, ao mesmo tempo que tem de fazer o luto por um passado que não pode recuperar tal qual aconteceu. Restam-lhe as ruínas. Conduz-nos, diria quase obrigatoriamente, à figura e à posição do historiador-intérprete que Walter Benjamin alegoriza no anjo da história, em «Teses sobre a filosofia da história» (escrito em 1940):

O seu rosto está voltado para o passado. Ali onde para nós parece haver uma cadeia de acontecimentos, ele vê apenas uma única e só catástrofe, que não pára de amontoar ruínas sobre ruínas e as lança a seus pés. Ele quereria ficar, despertar os mortos e reunir os vencidos. Mas do Paraíso sopra uma tempestade que se apodera das suas asas, e é tão forte que o anjo não é capaz de voltar a fechá-las. Esta tempestade impele-o incessantemente para o futuro ao qual volta as costas, enquanto diante dele e até ao céu se acumulam ruínas. Esta tempestade é aquilo a que nós chamamos o progresso. (Benjamin, 1992a: 162)

Sob a forma alegórica, a experiência do conhecimento histórico depara-se com a falência do tempo contínuo e mecânico do historicismo positivista e descobre o tempo concentrado, o «tempo pleno de ‘agora’», como o designa Benjamin (*idem*: 166), a memória selectiva do passado e o sonho do futuro. A história dos grandes eventos ou da rotina banal não segue um caminho linear e irreversível; é, pelo contrário, um quadro de possibilidades que o anjo-historiador tenta ler do seu lugar contingente, também ele arrastado pela corrente histórica.

Ponho, assim, lado a lado o historiador de Benjamin e o observador do fragmento de *Imitação dos Dias* e não me parece forçado o paralelo, tanto mais que ambas as entidades recortam o real em quadros, parcelas donde extraem sentidos escondidos, marcas fantasmagóricas. Não creio que seja válido objectar que o diário não pressupõe um exercício

síntese deste conceito historiográfico para, na base dele, propor uma aplicação específica ao tempo literário: as durações intermitentes, a que voltarei ainda neste capítulo.

retrospectivo linear e que evolui por acumulação e deriva, somando esboços para o auto-retrato inacabado e múltiplo de um *eu*. Em qualquer dos casos, revela-se sempre inultrapassável o intervalo entre o acontecido e a escrita, entre a experiência e a sua representação, por muito forte que seja a ilusão de se estar à beira do tempo a passar. A perda do sujeito na efemeridade das horas e dos dias constitui uma sombra que atormenta e fertiliza o chão de todo o diário — mais ainda se este mostrar a hiperconsciência de ser *inventado*. Tal como para Benjamin, neste caso também vale o sentido da perda do passado. Por outro lado, é conhecida a sedução mútua entre a ficção que finge a veracidade histórica e a história que, não sendo uma disciplina literária, na acepção mais precisa do termo, «sempre se deixou marcar por modos [de escrita] típicos do discurso ficcional» (Lepecki, 1984: 38), e se assume como um saber e «uma representação de representações» do tempo humano (Mattoso, 1988: 38).

Recupero, agora, a nota de abertura ao fragmento, identificada como «*Notícias da pré-história*» (Ferreira, 1970: 38), onde sobressai o diálogo com a nota descritiva da rua em obras. Entre ambos não funcionam a lógica de mote e glosa ou a mera contextualização (que também o é), mas a abertura e reenvio de sentidos e a polifonia enunciativa na superfície discursiva do fragmento. Não admira que, ao contrário dos diários canónicos, seja subvertida a convenção da data e do lugar de enunciação: em vez disso, temos uma inscrição, com evidente força metafórica e subversiva. Esta, por exemplo, faz a equivalência entre o almoço insignificante de operários e o feito gigantesco de Gagarine, dados que são postos a par entre o património humano universal de todos os tempos. O mesmo, aliás, sucede com o paralelo entre o almoço à roda do fogo e a cena ancestral dos homens na floresta.

Tudo se deve a um *eu*-diarista que se apresenta a olhar e a pensar o mundo. A inscrição desse dia, que sabemos ser 12 de Abril de 1961, graças à referência ao astronauta soviético, é antecedida pela indicação «*Notícias da pré-história*». Parece que a voz enunciativa se liberta dos seus limites e imagina para si um ponto de observação sobranceiro e futuro que relativiza o presente vivido e registado no resto da nota; opera com isso uma espécie de curto-

-circuito histórico que anula as distâncias entre tempos, o passado ancestral, o presente e o futuro, anunciado pela viagem no espaço. Claro, não dura muito a invenção desse lugar que estica o presente até ao futuro e que dá ao observador um sentido outro, uma panorâmica excêntrica sobre a história. No entanto, por breves instantes, o diário capta diferentes ritmos históricos e revela um sujeito que se desdobra e não tem um posto estável de observação. Deslocaliza-se a si próprio, sendo esse o meio de desvendar o que está além de um almoço de operários: assim resgata do esquecimento aquilo que jamais constaria num compêndio historiográfico e restaura o que nele ficou em aberto para a humanidade. As lentes poderosas do inventor de diários querem, para usar as palavras de Walter Benjamin, «despertar os mortos e reunir os vencidos» (Benjamin, 1992a: 162), os factos e as figuras recalcados pelo discurso oficial da história, porque se parte do princípio de que há sempre outra maneira de contar os factos e de dar relevo aos seus protagonistas.

Imediatamente a seguir à expressão «*Notícias da pré-história*», o *eu* retoma um lugar mais esperado que permite datar o apontamento descritivo, mesmo se persiste o desejo de sair de si e de avistar o amanhã. Aí se expressa o sonho de uma humanidade reencontrada com a sua essência, sem presunções de divindade que, na asserção da nota de abertura, significa uma forma de se ser «*não-humano*» (Ferreira, 1970: 38): essa é uma fórmula de lítotes que denuncia a privação de humanidade de que são vítimas as figuras daquela paisagem urbana.

Nessa conformidade, o sintagma «*Notícias da pré-história*» cita Marx, no prefácio de *Para a Crítica da Economia Política* (1859) que, em vez de teorizar o futuro predito, se ocupa da análise do que torna o futuro possível. Nessa obra que antecede *O Capital* (1867-1885-1894), Marx estabelece uma metodologia de estudo às sucessivas formações económico-sociais da história que sempre privaram e alienaram os indivíduos da sua humanidade. É essa ainda a realidade das relações (inumanas) de produção, dominadas pela burguesia, mas que, segundo ele, alimentam já dentro de si a expectativa da revolução social que faça superar a exploração e a opressão: «Com esta formação social encerra-se, por isso, a pré-história da sociedade humana.»

(Marx, 1982b: 531). Note-se que, tanto na expressão de *Imitação dos Dias* quanto na frase de Marx, faz-se uma demarcação clara entre o tempo vivido até ao presente e o futuro em aberto. Num e noutro caso, a «pré-história» de que se fala tem sempre uma acepção metafórica e não o sentido convencional com que se define a era anterior à invenção da escrita e ao uso dos metais. No diário inventado de José Gomes Ferreira, o sujeito coloca-se, todavia, numa posição discursiva ulterior à de Marx, porque finge projectar-se (exotopicamente) além do momento histórico da enunciação, já caracterizado por sinais emancipatórios da humanidade, vindos da ciência e da tecnologia: de facto, dá o presente como passado e sobre este último faz uma leitura retrospectiva, confirmadora da esperança⁹².

Apesar de estar melancolicamente ciente de que o passado é matéria perdida, o diarista consegue, graças ao seu artifício de visão e escrita, um instante descontínuo que ganha densidade temporal e pulsão utópica: na sua duração interna, esse momento é perspectivado em função de anterioridades, contemporaneidades e posteridades, mostrando que pode não ser irreversível. Por outro lado, a invenção de um lugar posterior ao presente anotado, no diário, como «*Pré-história*», permite formular a hipótese de que, naquele instante anódino, se alojam sonhos recalcados de maior humanismo⁹³. A história da humanidade aparece, deste modo, concentrada numa cena urbana avistada pelo observador: a «*convicção de eternidade inconsciente dos*

⁹² Esta sobrevivência ficcionada do poeta, no futuro, a anunciar o fim de um tempo alienado da humanidade, ocorre também no poema do grego Yannis Ritsos (1909-1990), «O último século antes do homem» (escrito em 1942), integrado, como *Tu, Piedade* (escrito em 1945 e publicado em *Poesia-III*, 1961), de José Gomes Ferreira, na antologia de poetas resistentes *Poemas do Último Século Antes do Homem*, editada em 1979. Cito um passo daquele texto em que se imagina homens do futuro a reconhecerem a assinatura e a palavra capital do poeta, habitante de um século ainda desumano, entretanto já supostamente superado: «E o painel, um rectângulo de madeira, nada mais, dizia ele, nada mais,/no cruzamento em baixo: ‘EM DIRECÇÃO AO SOL’. Depois de amanhã/quando desfilarem ao sol com as suas bandeiras e os seus utensílios/pode acontecer que alguém se detenha e pergunte: /‘Que[m] fez este painel com letras tão incipientes?’/e que outro se recorde, e então responda: /‘Yannis Ritsos, poeta do último século antes do Homem’.» (Ritsos, 1979: 99).

⁹³ Nas «Teses da filosofia da história», Walter Benjamin atribui uma tarefa similar ao historiador materialista, tornado numa espécie de intérprete de sonhos resgatados do passado oprimido. Confrontado com a falta de totalidade do histórico, esse historiador fixa-se em unidades descontínuas e fragmentárias, captadas no quotidiano material. Nelas pode descobrir imagens dialécticas, inspiradoras, que, por um instante, interrompem o *continuum* temporal: «Nessa estrutura, ele reconhece o sinal de uma paragem messiânica do devir, dito de outro modo, uma oportunidade revolucionária no combate pelo passado oprimido.» (Benjamin, 1992a: 168). Na mesma linha, o seu projecto inacabado das *Passagens* (1982) reconstitui as grandes fantasmagorias do século XIX e também os sonhos oprimidos e abafados que, segundo Benjamin, podem inspirar o presente (sobre este tópico, vd. Walker, 2003: 7).

homens, de súbito tão manifesta e viva nestes pelitrapos de sombras passageiras» (Ferreira, 1970: 39). É essa uma outra forma de desvelar possibilidades temporais em aberto, assim como o faz quando descobre, no espaço urbano, as marcas do *irreal quotidiano*.

Do fragmento em análise de *Imitação dos Dias* resulta que o observador inventa para si um corpo ucrónico, sem limites temporais e espaciais. Cria um mundo alternativo que esconjura o pânico da morte (nunca compensada pelo esforço da memória), «contaminando do ponto de vista eufórico as isotopias deceptivas, frequentemente associadas à estratégia irónica do texto» (Pedro, 1995: 64). A realização deste diário inventado aposta em todas as frentes num auto-retrato de autor que se quer sobrevivente. Na ausência de outras garantias, a escrita faz-se acto melancólico de liberdade, ao trabalhar em tabuleiros alternativos de tempo, ao descobrir, nos instantes e nos retratos humanos, um significado trans-histórico e alegórico. Note-se que essas duas dimensões (a histórica e a alegórica) não são em si contraditórias. Como estrutura de pensamento analógico, a alegoria tem um formato expansivo e compressor, empolgante e incompleto, sempre incoincidente e pleno de temporalidade. Paul De Man vê nela uma figura que implica sempre uma «anterioridade inatingível» (1999: 243) do significado e a descoberta de «uma dificuldade essencialmente temporal» (*idem. ibidem*). Por esse motivo, compreendo cada um dos quadros humanos fixados em *Imitação dos Dias* enquanto esforço de representação, sempre inacabada, da historicidade humana, do acontecido e dos discursos sobre ele.

Parece portanto indiscutível, a partir do fragmento estudado que, neste livro, o registo da constelação temporal de cada instante constitui um gesto de esperança que, convém dizer, não se exime ao sentido da catástrofe e do desconcerto do mundo. Dou três exemplos de notas de abertura cuja datação projecta o futuro, num formato sombriamente dialéctico:

Tantos de tal de 1950. Estou tão farto do século XX! (Ferreira, 1970: 85)

2 de Novembro de 1979... Ou de 1989... Ou de 1999... Dia de chorar os mortos (pseudónimos de vivos). (*idem*: 37)

Escrito durante a II Grande Guerra Mundial, quando Hitler imperava na Europa. (Nada de confusões com a III Guerra Mundial, que rebentou em... E já estamos à beira da IV!) (idem. 70)

No primeiro caso, a imprecisão da data é sinónimo de generalização, já que a data é arbitrária («*Tantos do tab*»), embora oximoricamente precisa («1950»), pelo que evidencia algo de semelhante ao *Homem Qualquer* do subtítulo de *Calçada do Sol. Diário Desgrenhado de um Homem Qualquer Nascido no Princípio do Século XX*. Acresce ainda o desejo de outro tempo, por desespero absoluto com o presente. As duas notas seguintes são já, por esse raciocínio, lugares de invenção do futuro que não coincidem com o tempo marcado nos fragmentos que elas encimam: inventar-se no futuro donde se interpretam as eras humanas parece ser uma estratégia textual de escapar ao século de que se é filho e de sobreviver à desolação inevitável da história dos homens⁹⁴.

Conduzida por estas citações, não resisto a transcrever parte de uma sequência que amplia aquela construção do tempo social e individual, numa *mise-en--abîme* interminável, onde os sujeitos e os objectos de observação se historicizam mutuamente:

Nota à margem de um homem nascido no ano 2230 com o nome de José Raúl Alexandre Gomes Ferreira, bisneto de Pedro José Carranca Hestnes Ferreira e descendente de um vago poeta chamado José Gomes Ferreira — duas linhas em corpo 6 na História da Literatura Pátria: «A que guerra se referia o meu antepassado? A uma das guerras púnicas?»

Lisboa, 4 de Julho de 1940. — Agride-me até o gelo dos ossos ver arrancar das batalhas, onde morrem milhares de homens, apenas o baixo sentido técnico e anedótico da Tática e da Estratégia — enredo habitual do xadrez pilha dos cafés e das análises dos especialistas militares.

Custa-me a crer que tanto morticínio, apresentado aliás sempre entre anseios suspirosos de liberdade e democracia (democracia!), não encerre de facto outro conteúdo, mesmo inconsciente, para compensar a grosseria de

⁹⁴ Lembro o poema XX de *Lágrimas Trocadas* (escrito em 1956 e publicado em *Poesia-V*, 1973), cuja ‘epígrafe’ «(Regresso ao cenário do cais donde nunca partiu qualquer navio.)» (Ferreira, 1998a: 28) liga o sujeito a um espaço com memória do cais das odes de Álvaro de Campos ou de «Chuva Oblíqua», que é uma paisagem interior desagregada. Aqui conta a projecção futurante do sujeito que se imagina num espaço-tempo, o «cais de tempo» (*idem. ibidem*), a cumprir a missão do «frio/contras a sedição das lágrimas» (*idem. ibidem*). Nesse lugar futuro, o *eu* afronta o pesadelo do século que representa: «Não choro./Eu/para aqui escondido no século XX,/enviado especial do Pesadelo a mim mesmo,/sozinho,/vigilante,/vejam:/Testemunha de olhos secos.» (*idem. ibidem*).

dominar os homens, com palavreado e raciocínios desportivos, em benefício da super-riqueza de meia dúzia.

Recuso-me a aceitar a realidade fatal desta violência vazia sem frio revolucionário nos subterrâneos das labaredas.

E sobretudo não me venham com as fabulosas vitórias de Hitler e de Mussolini — nomes com meio milímetro na História.

Que estupidez ser contemporâneo de grandes acontecimentos e sentir a impossibilidade de compreender o que se passa.

Por favor, tragam-me o Futuro imediatamente!

Risinho

O Futuro?

Ouçam: não me venham com essa léria do Futuro — visão do Céu na Terra enfeitada de bandeiras de corações cristalinos, amor universal nos lábios [...].

Felizmente que não o [ao Futuro] sofrerei. Nem terei o trabalho de ajudar a voltá-lo do avesso.

Porque, acreditem, com um Futuro assim tão quimicamente puro e insípido, os homens não descansarão enquanto não tornarem tudo outra vez injusto com organizações clandestinas especiais a favor da Desigualdade e manifestações de rua aos gritos de viva a Fome!, viva a Injustiça! (para voltarmos a desejar a Justiça!), abaixo os bocejos! (Ferreira, 1970: 67-68)

No primeiro fragmento, quase acreditamos que há um centro onde se fixa um lugar e uma data: o testemunho da hecatombe da II Guerra Mundial, a partir do *paraíso triste* de Lisboa, a 4 de Julho de 1940. Espectador da barbárie da guerra, o *eu* mostra uma indignação em crescendo, do lamento ao grito, no desespero insuportável de não saber reduzir à escala real da história os nomes de Hitler e Mussolini que o presente forçosamente amplia. Sujeita-se à situação de quem vive a miopia do presente e arde por captar os seus imperceptíveis rumores abafados, sem, todavia, fazer profissão de fé na caminhada imparável do progresso. No fragmento seguinte, intitulado «*Risinho*», surge uma voz reavaliadora, prova viva do diário encadeado entre a escrita e a releitura e que, na sua deriva, acaba por ser um trilho de aprendizagem para o diarista (Pedro, 1995: 53). Temos aí um comentário de quem se distancia

ironicamente de si, antecipa possíveis objecções e contraria a promessa providencial dos *amanhãs que cantam* e do *homem novo*. Incorpora-se e legitima-se o valor da natureza humana, acautelando o possível da confiança messiânica/revolucionária no futuro e na palavra que o profetiza. Pressupõe-se, em alternativa, um devir interminavelmente dialéctico, alimentado por sonhos que, sem garantirem a felicidade, dão pelo menos o alento para conquistar terreno à violência e à dor dos homens.

O corpo textual do fragmento em estudo consiste numa nota de diário datada de forma convencional («Lisboa, 4 de Julho de 1940.»), descentrada pela montagem de níveis textuais e temporais divergentes⁹⁵. Automeada como «*Nota à margem*», a inscrição atribui a natureza de citação ao fragmento desesperado do tempo da II Guerra Mundial. Nesse sentido, molda a imagem do passado à medida do presente e, como tal, ajusta-se à perspectiva e ao lugar relativos e contingentes donde é visto. De novo, tenho de fazer o cotejo de *Imitação dos Dias* com Walter Benjamin que afirma, em «Teses sobre a filosofia da história»: «Tal como certas flores orientam a sua corola para o Sol, assim também o passado, como uma secreta espécie de heliotropismo, tende a voltar-se para o Sol que se está a levantar no céu da história.» (Benjamin, 1992a: 159). Conhecer o tempo equivale a uma experiência no tempo histórico, sujeita ao efeito rasurador do esquecimento e às necessidades do presente.

A nota em presença é um território delimitado pelo itálico e pelo corpo mais pequeno de letra na página, e nela lemos um narrador de 3ª. pessoa (o tal que escreve «*Nota à margem*») a criar uma personagem, o leitor do fragmento do diário de 1940, identificado por um nome, uma genealogia e uma voz. Ao ser inventada como citação, a voz dessa figura inscreve-se no ano de 2230, tempo-lugar que, por sua vez, é lido por alguém posterior, ainda mais avançado no futuro. Como observadora, esta personagem imaginária aproxima-se do historiador de Walter Benjamin, porque também ela enfrenta a perda irremediável do passado e dele recupera

⁹⁵ Deixo para o último subponto deste capítulo a questão da montagem textual e da importância da relação entre um projecto de totalidade (o livro) e as suas parcelas.

uma ínfima memória, determinada pela compreensão do seu presente, no futurista século XXIII. É trágico para o leitor de 2230 que confunda o desastre da II Guerra Mundial com uma das Guerras Púnicas: eis o seu ensaio de cegueira sobre o passado, numa comutação alarmante de eras humanas que reincidentem na barbárie. Diagnostique-se, então, a este leitor o mal do esquecimento por desfocagem grave da sua lente.

Mas mais: o tal descendente do século XXIII é a alteridade projectada do diarista-poeta, o descendente por linhagem directa e herança do nome de família Gomes Ferreira. Não obstante os seus esquecimentos e confusões, ele confirma que, embora numa escala ironicamente reduzida — «*duas linhas em corpo 6 na História da Literatura Pátria*» (Ferreira, 1970: 66), — sobreviverão a imagem do «*vago poeta chamado José Gomes Ferreira*» (*idem. ibidem*), a sua assinatura e os textos que esta subscreve. Empossa-se o literário de efectiva historicidade, remodulado pela travessia de leituras a que for (ou não) sendo sujeito. Na especificidade de ser matéria textual, também a literatura transporta consigo as leituras que delas se fizeram, em função de um lugar e de um olhar sempre histórico. Se me guardo para desenvolver esta matéria no subponto 4.4., retenho para já, neste fragmento, a necessidade imperiosa de o sujeito se dar em estado de metamorfose permanente. Como o disse atrás, na linha de António Pedro Pita (2002d: 41), passam por essa estratégia a assunção do sentido histórico e a alterização da figura do autor que escreve acerca de si, insinuando, desde a nota do primeiro fragmento do livro, o projecto de ter múltiplas datas, faces e realidades, para se libertar dos seus limites e suscitar leituras futuras: «*Escrevam aqui a data que quiserem. Por exemplo: 9 de Janeiro de 2467... Sonho viver até lá.*» (Ferreira, 1970: 9).

A este propósito, não posso deixar de considerar com muitas reservas a leitura que, em *A Poesia Pastoral de José Gomes Ferreira* (2005), Célia Maria Pinto faz da obra poética do autor, classificada pela etiqueta generalizada de pastoral. Não seria oportuno analisar agora, em pormenor, os argumentos da ensaísta que, ao contrário do meu trabalho, se concentra apenas na obra poética de José Gomes Ferreira. No entanto, vale a pena tomá-la em consideração para

equacionar a radical historicidade de José Gomes Ferreira e o substrato ideológico que subsume a sua leitura do mundo, por hábil artifício retórico.

O estudo de Célia Maria Pinto reconhece diferenças no tratamento da tradição bucólica ao longo do trabalho poético de José Gomes Ferreira: se em *Panfleto Contra a Paisagem* o poeta faz a contestação (paródica, acrescento eu) dos *topoi* bucólicos, em livros como *Areia* (escrito em 1938 e publicado em *Poesia-II*, 1950) e *Província* (escrito em 1945 e publicado em *Poesia-III*, 1961), revela-se, na opinião desta autora, «uma forte ânsia de evasão para mundos imaginários que se, por um lado, lhe proporcionam o exorcismo temporário da realidade mal ordenada, por outro, lhe devolvem imagens possíveis de um mundo reformado» (Pinto, 2005: 76). Previno, desde já, que não acho infundado encontrar naquelas obras, atmosferas de amenidade horaciana, com o fito de fuga à história: Carlos Felipe Moisés (1983: 121-134) identificou, inclusive, na procura da natureza a expressão da fórmula do *fugerem urbem* e do tópico do *locus amoenus*. O problema está no sentido a-histórico e idealizador que Célia Pinto admite ler no poeta militante, quando este nunca omite que o universo é uma «complicação que ninguém entende,/sem rosas nem deuses» (Ferreira, 1983a: 133). De outro modo como explicar a interrogação formulada no poema XXII de *Areia*: «Ó vento que trazes os gritos do mundo,/pois não vês que quero esquecê-los?» (*idem*. 139)? Será próprio da pastoral o empenho volitivo daqueles versos que consagram a fuga ao pesadelo da cidade (lugar pleno da história e do contemporâneo), em favor da poesia que possa restaurar uma harmonia primordial? No último poema de *Areia* fica a revelação da irremível ligação do *eu* melancólico ao mundo. O seu canto é, tão-só, a encarnação do mundo: «Sei lá cantar/o que há em mim de sombra mais secreta/sem sentir o peso do planeta/no meu bandolim.//Já não sou eu que canto/— mas o espanto/do homem em mim.» (*idem*. 144).

A verdade é que José Gomes Ferreira é «cantor (também) de passarinhos», como lhe chamou Augusto Abelaira (1968: 4), e essa realidade não está isenta de polémica interior, porque a solicitação empenhada no seu século não apaga o desejo de cantar a beleza natural,

quase sempre contrariada, é certo, em panfletos contra a paisagem e éclogas sujas⁹⁶. No campo ele não encontra pastores nem tão-pouco uma idealidade rústica (que o levou a recusar os seus *Lírios do Monte*, 1918) mas mendigos, bêbados, saltimbancos, uma humanidade sobrevivente (meio brandoniana), perante a qual exhibe remorso⁹⁷. Célia Maria Pinto reconhece esse dado e chega mesmo a demarcar o poeta do «paradigma rústico-patriarcal» (2005: 84), inerente ao neo-romantismo dos anos 20. Não consegue, porém, explicar um facto: por muito que anseie e invoque a beleza das aves e das árvores, o poeta não abdica do seu lugar na contemporaneidade, no meio dos homens. A sua radical experiência histórica não enjeita a marca humanista, sem redensões ufanas, mas nem por isso recusa a esperança obrigatória. Porque a amenidade pastoral e o compromisso comovido com o mundo pertencem a escalas ideológicas diversas, torna-se incongruente conceber que a ironia de José Gomes Ferreira chegue ao ponto de fazer do seu apego ao real, inclusive ao feio e ao intolerável, um exercício de «poesia pastoral comprometida com a circunstância, cuja função resulta numa acção desperpetuadora dos mitos do lirismo bucólico» (Pinto, 2005: 84)⁹⁸.

Para articular esta minha breve recensão crítica ao estudo de Célia Maria Pinto com que antes afirmei sobre *Imitação dos Dias*, volto a sublinhar que o grande desafio desta obra vem da sua capacidade de problematizar a composição humanista das parcelas de mundo sujeitas a um figurino retórico dialógico, dialéctico, irónico. Só assim o *diário inventado* regista o enigma e a espessura do quotidiano dos homens, como se se tratasse de um sismógrafo, com

⁹⁶ Faço aqui alusão aos títulos *Panfleto Contra a Paisagem* (escrito em 1936-1938) e *Écloga Suja* (escrito em 1956), inseridos em *Poesia-I* (1948) e *Poesia-V* (1973) e, mais tarde, em *Poeta Militante-I* e *II* (1977 e 1978), respectivamente.

⁹⁷ Se, no último poema de *Écloga Suja*, o sujeito descortina um vaqueiro a tocar brandas melodias rústicas, de súbito, adivinha o fio tosco de *A Internacional*, o que faz evoluir «o sopro ansioso de um rosto único emoldurado em violetas» em «mil rostos com chagas de bocas sangrentas» (Ferreira, 1983b: 283). De bucólica a expressionista, a imagem vem confirmar um verso mobilizador do poeta que este dá em citação: «*A solidão é boa para não se estar sozinho*» (*idem*: 283; itálico do texto).

⁹⁸ Apesar de inúmeras vezes sublinhar a lucidez irónica do poeta e o trabalho paródico sobre o bucolismo, Célia Pinto lê um cândido idealismo utópico que, definitivamente, não reconheço em José Gomes Ferreira: «A construção de amanhã redentores acredita o poeta poder ser feita pela acção conjunta dos homens que tenham a boa vontade de, por um lado, reatar o vínculo com a natureza, porque ela, em confronto com a nossa existência, exemplifica as virtudes pastorais, mostrando-nos o que nós não somos mas desejamos ser; e por outro, de recuperar o sentido comunitário, a inocência e a transparência das nossas relações.» (Pinto, 2005: 110-111).

capacidade de forjar a representação do tempo humano. O sujeito surge, a cada passo, seduzido pelo discurso da história e do diário, testando os seus limites genológicos convencionais e suprindo-lhe os limites e esquecimentos. Resgata o anódino banal, expande alternativas do real, neste caso as formas de viver e fixar a temporalidade, pelo que assume uma força ética e emancipatória. Para recuperar o estudo anteriormente referido de António Guerreiro, direi que *Imitação dos Dias* valoriza a literatura e a sua capacidade de «instituir um tempo para os gestos que o tempo anula e desenhar um espaço para os sonhos que a época sufoca» (Guerreiro, 2000: 12). Essas são, afinal, as motivações de um sujeito dividido e (co)movido pela comunidade a que pertence e na qual exerce o compromisso de autoconhecimento e de emancipação.

4.4.

A gaveta de nuvens
do colecionador de absurdos

Tentames de história literária na primeira pessoa

A máquina deste diário-poética de autor, chamado *Imitação dos Dias*, ensaia, como vimos no subponto anterior, várias figurações da travessia humana no tempo e denuncia-lhe, alarmado e comovido, um desamparo de que ele, inventor da escrita, não se exclui. Interroga, na qualidade de simulação de diário, as relações da literatura com o viver histórico, sendo ela também história. A solidão do *diário inventado* regista o enigma e a espessura do quotidiano dos homens e mostra-se a pensar(-se) e a subverter o tempo humano, tal qual o constroem a história positivista e a ficção narrativa alinhada pela linearidade cronológica. *Imitação dos Dias* reflecte acerca da historicidade do conhecimento histórico mas também sobre a historicidade da literatura como «**processo de transporte no tempo ou de travessia dos tempos**», para usar a expressão feliz de Manuel Gusmão (2001: 207; negrito do texto) que acentua a relativização histórica da literatura.

Apenas como referência orientadora bastante simplificada, adianto que aquela proposição de Manuel Gusmão não associa a literatura a uma suposta perenidade mas à permanência e à variação dos textos, de acordo com duas entidades, aliás sobreponíveis, do acto comunicativo: aquele que escreve e aquele que lê. Fala o ensaísta de quem, no seu *aqui e agora*, escreve na sequência de uma tradição precedente a que responde, que selecciona e lê criticamente. E conta também com quem, na sua contingência, lê, re-enunciando o texto e dando-lhe a sua interpretação (*idem*: 201-208). É, portanto, na história que Gusmão situa a comunicação literária, pelo que a «literatura pode precisamente ser pensada como **um sistema aberto (formal e historicamente) de relações humanas (sociais), poética e retoricamente construída no universo dos discursos**» (*idem*: 209, negrito do texto). Sendo assim, é plausível que o fazer consciente da literatura transporte consigo e seja atravessado pela temporalidade humana, marcada nos discursos. Nessa qualidade, participa na vida social e na história como

construção simbólica — sempre sujeita a novas leituras e esquecimentos — que dá a ver e imagina o que são ou podem (vir a) ser as formas da vida humana.

Recapitulei sumariamente esta noção de literatura como constructo antropológico e histórico porque a reconheço na forma como a escrita de si, em José Gomes Ferreira, inclui apontamentos sobre outros autores e obras, perspectivados no tempo e em função da vida contada ou do auto-retrato do *eu*-autor. Sintomaticamente, a sobrevivência do corpo textual assinado pelo nome José Gomes Ferreira é acompanhada por uma preocupação mais vasta que o leva a evocar artistas, mestres ou companheiros, mais ou menos privados da compreensão do seu tempo e remetidos para o que Carlos de Oliveira dizia ser, a propósito de Irene Lisboa, a «posteridade vagarosa» (1979a: 171).

Este procedimento vem, sem dúvida, da tradição memorialística oitocentista e nomeadamente de Raul Brandão, cujas *Memórias* (1919-1923-1931) tendem, não raro, para o registo jornalístico dos eventos de que o sujeito extrai um sentido ético e pedagógico (capaz de reconstituir a «atmosfera de uma época» (Brandão, 1998: 38), não sem deixar sublinhar a perdição dos homens, «sem tecto, entre ruínas, à espera» (*idem*: 36). Embora com pesos assimétricos dentro da obra, a *durée* pessoal do sujeito de escrita brandoniana (sobretudo concentrada nos textos liminares dos três volumes) cruza-se com o desalinho de notas sobre o tempo social, assolado pela marca trágica e até sangrenta: além do anedotário documentado da turbulenta vida política e social portuguesa, dos últimos anos da Monarquia até à I Guerra Mundial, desfila uma impressionante galeria de retratos, entre eles de desgraçados, «[m]eio doidos e atónitos» (*idem*: 31), e de artistas a que não falta o recorte de sonho, dor e fantasmagoria⁹⁹. A essa galeria de rostos assombrados da memória pessoal, cruzada com a

⁹⁹ Clara Rocha (2002b: 23-32) chama a atenção para o «Prefácio» do volume I das *Memórias* onde se dá a relevância às paisagens e figuras ancestrais, fixadas na infância, em contraponto ao «lixo da história» (Brandão, 1998: 38) de que o sujeito memorialista foi espectador e com que enche as páginas desta obra: «A que se reduz afinal a vida? A um momento de ternura e mais nada... De tudo o que se passou comigo só conservo a memória intacta de dois ou três rápidos minutos. Esses sim! [...] Passou depois por mim o tropel da vida e da morte, assisti a muitos factos históricos, e essas impressões vão-se desvanecendo. Ao contrário, este facto trivial ainda hoje o recordo com a mesma vibração: a morte daquela laranjeira que, de velha e tonta, deu flor no Inverno em que secou. O resto usa-se hora a hora e todos os dias se apaga. Todos os dias morre.» (*idem*: 32).

caminhada perdida dos homens na história, muito devem as sombras que envolvem o incansável exercício autobiográfico de José Gomes Ferreira.

Todos os apontamentos, crónicas e prefácios de José Gomes Ferreira vão no sentido de evidenciar a inscrição de um escritor no seu contexto histórico, cruzando a leitura informada sobre os textos com os traços de carácter da personalidade. Em *Relatório de Sombras* são vários os exemplos desse trabalho de memória que recorda escritores ou livros, num registo que, por vezes, assume a marca fúnebre de um epitáfio ou, conforme surge no título de um dos capítulos do livro, de «[...] lápides para recordar cenas de livros célebres além de maneiras não metafísicas de matar o tempo» (Ferreira, 1980a: 105). O contorno espectral e afectivo de alguns desses retratos, indiciado no título da colectânea, não renega em nada a referência brandoniana das *Memórias* e do *Livro de Memórias* que Teixeira de Pascoaes publica em 1928.

Na linha do que fizera no prefácio a *Folhas Caídas*, que avalia esta obra na intersecção com o retrato do autor Almeida Garrett¹⁰⁰, *Relatório de Sombras* soma evocações diversas a mestres (casos de Raul Brandão e Teixeira de Pascoaes) e de amigos, como Irene Lisboa e José Rodrigues Miguéis. No que toca a estes últimos, sublinhe-se o conjugar da afectividade de um amigo que escreve, sendo também leitor e conhecedor: esse seu gosto especial por José Rodrigues Miguéis e Irene Lisboa não escapou, por certo, à afinidade com o projecto literário daqueles escritores. Tal familiaridade levou Óscar Lopes a reunir os três pela etiqueta do realismo ético, centrado na cidade de Lisboa e no «tema da responsabilidade inteira por si próprio e pelas frustrações e iniquidades sociais» (1996: 1038). Ora, o registo do crítico José Gomes Ferreira não tem propósito científico mas o de ser um arquivo de empatia informada, tornando-o, a si mesmo, num contribuinte líquido da memória literária, sobre si e sobre outros. Assim se compreende a «Ficha para a hipótese de um prefácio para as poesias completas de Irene Lisboa» que termina com este comentário:

¹⁰⁰ Lembro que o referido prefácio foi já objecto de estudo no subponto 2.3.2.

Bem vou arquivar esta primeira ficha. A única que escrevi em toda a minha vida.
E boa eternidade, Irene Lisboa. (Ferreira, 1980a: 55)¹⁰¹

Quanto a Miguéis, o retrato-elogio «José Rodrigues Miguéis ou o desdém pelo destino», que o sujeito inclui em *Relatório de Sombras* (*idem*: 107-112), acaba tomado pela melancolia surda de quem escreve só e privado do convívio do amigo, exilado nos EUA, e que Portugal não lembra o bastante. A invectiva a Miguéis para que publique a «papelada da gaveta» (*idem*: 112) redonda na desolada impotência da voz que diz *eu*, avessa, em todo o caso, ao *pathos* sentimental e ao pó envelhecido dos lugares comuns românticos em torno da noite:

Mas acabei por engolir estes gritos secretos, vagamente descoroçoado com o espectáculo das telhas sonolentas, no desdém indiferente da noite... tão alheia... tão sem ecos... tão macia de bolor... em que só se adivinhava, de vivo, o roer teimoso das traças.

Mas felizmente, contra o escândalo das traças vivas, lá estava a lua no céu a lembrar uma bola de naftalina... (*idem. ibidem*)¹⁰²

Quer isto dizer que o exercício crítico tem uma razão situada na ordem da memória pessoal. Qualquer um dos artistas evocados foi parte da vida do *eu*-autor e a preservação dos seus nomes vem, por força, acoplada à tarefa de reconstrução autobiográfica do *eu*. A consciência colectiva (nomeadamente da condição do escritor novecentista e português) transforma-se numa questão do foro pessoal. A sua tendência para compor retratos de si em grupo, que podem chegar à escala do século XX, constituem na esteira do que estudei no

¹⁰¹ Esta ficha foi o primeiro esboço de um estudo mais desenvolvido, «Breve introdução à poesia de Irene Lisboa», datado de Março de 1978, e que Paula Morão editou a abrir o volume de poesia, o primeiro das obras completas da autora: *Um Dia e Outro Dia...Outono Havias de Vir* (Ferreira, 1991: 17-30). Neste texto, o apontamento dá lugar ao enquadramento histórico-literário e a aspectos de estilo e composição. Mesmo assim, continua a sobressair a ênfase da opinião e da vontade (perlocutória) de garantir, pelo seu testemunho, a sobrevivência textual de Irene Lisboa: «PARA MIM É A MAIOR ESCRITORA DE TODOS OS TEMPOS PORTUGUESES. LEIAM-NA.» (*idem*: 17). A maiúscula e o imperativo não enganam quanto a esse efeito.

¹⁰² Em *Imitação dos Dias*, a vontade de preservação da memória literária de Miguéis e, em particular, de um romance de 1960, resulta na encenação da voz e do corpo do diarista a projectarem-se, ironicamente engrandecidos, no século que já não é o seu. É o ensaio possível da escrita que se quer sobrevivente ao esquecimento colectivo, neste caso em prol de um escritor amigo a quem já dedicara, em 1950, *O Mundo dos Outros*: «[...] desde já te previno, Futuro: se ousares, por exemplo, esquecer-te de um romance como a *Escola do Paraíso*, de José Rodrigues Miguéis, considera-te esbofetado em massa, com a minha terrível Mão Fantasma, de noite, a procurar caras na treva de todos os quartos dos literatos do século XXI.» (Ferreira, 1970: 104).

capítulo 3.4., uma decorrência necessária do esforço de fixação individual, sempre desmontada por uma lucidez sombriamente risonha.

A bem da preservação irónica do seu nome de autor, o sujeito nunca deixa de relativizar a importância das reflexões ensaísticas e dos prefácios que escreveu, claramente complementares do seu trabalho de escritor, nos intervalos da profissão. Por isso, o «Intróito» a *Gaveta de Nuvens*, que reúne o essencial de tal acervo, volta a repertoriar o seu árduo caminho de escritor, já antes esmiuçado em *A Memória das Palavras*. Com esse argumentário autobiográfico justifica a natureza ficcionada dos seus «escritos de simulações críticas» (Ferreira, 1980b: 9). E por efeito (irónico) de denegação humilde, defende conscienciosamente o seu «método de investigação» (*idem: ibidem*), eivado de impressionismo mas «livre de peias e de paixões epocais» (*idem: ibidem*) a que, na sua perspectiva, se sujeita qualquer exercício crítico.

A consciência da erosão do tempo leva este sujeito a querer resistir à amnésia, sob o pressuposto de uma ideia de evolução literária que, sem sistematicidade teórica, invoca as noções de novidade, continuidade e esquecimento. Na crónica «Às vezes basta a mudança de um tempo de verbo», recolhida em *Gaveta de Nuvens* (Ferreira, 1980b: 85-89), afirma-se o seguinte:

E assim, pouco a pouco, de poetastro em poetastro, as células começavam a multiplicar-se e a poesia a desenvolver-se (uma imagem aqui, uma rima acolá) até chegar às mãos do Artista Concludor que, aproveitando o trabalho já feito, lhe dava o necessário golpe genial da forma definitiva, para que tudo passasse a ser dele. (*idem: 86*)

A metáfora orgânica, subjacente a este trecho, não chega para formular um modelo temporal complexo e plural, próprio da evolução literária¹⁰³. Ainda assim, quando o *eu* invoca as «células» da poesia, está já a configurar um corpo disperso e em metamorfose

¹⁰³ Tenho em consideração a proposta do comparatista Claudio Guillén, em *Teorías de la Historia Literaria*, que define a evolução literária como «un proceso complejo y selectivo de acrecentamiento» (Guillén, 1989: 264; itálico do texto). O formato temporal é essencialmente constelar: «Los sistemas literarios evolucionan de una manera muy especial, que se caracteriza por la continuidad de ciertos componentes, la desaparición de otros, el despertar de posibilidades olvidadas, la veloz irrupción de unas innovaciones o el impacto retardado de otras.» (*idem: 264-265*).

histórica. Como ilustração disso, não deixa de ser significativo que o cronista faça o rastreio intertextual de uma pequena fórmula que evolui desde *Amor e Melancolia* (1828), de António Feliciano de Castilho, até ao poema «Nevrose nocturna» de Gomes Leal, onde se lê «Bela! dizia eu, como um navio à vela»¹⁰⁴. Nos elos subterrâneos de uma expressão a ser laborada por vários autores de um mesmo tempo, refuta-se a ideia de que a mudança literária se organiza por sucessivas criações geniais, originais e incomunicantes entre si. Obviamente que não se prescinde da maiusculada aura criadora, atribuída ao «Artista Concludor» (*idem: ibidem*), o que denuncia uma centragem efectiva na figura e no trabalho da génese literária e, por extensão, no paradigma romântico. Todavia, não se deixa de, discretamente, aplicar uma espécie de lei de Lavoisier à transformação histórica do material poético: releia-se o título «Às vezes basta a mudança de um tempo de verbo» e essa ideia aparece já bem nítida.

Poderia ainda contra-argumentar que a amostra analisada não ultrapassa um lapso de tempo curto e que é abusivo extrair ilações do que José Gomes Ferreira não desenvolve: a sua escrita é autobiográfica e, como tal, não se abalança em panorâmicas que transcendam o raio da sua memória literária. Em todo o caso, são pelo menos certas duas coisas: atribui aos autores (inclusive aos menores, que fazem o grosso da produção literária: *ça va de soi*) as actividades de leitura e re-escrita da literatura antecedente; e, quando, em *A Memória das Palavras*, avalia retrospectivamente a sua obra, complexifica bastante as suas linhagens e o trilho da sua evolução literária, com o recurso constante a metáforas organicistas¹⁰⁵.

¹⁰⁴ José Carlos Seabra Pereira (1998: 338) informa, numa das notas apensas (n. 46) à edição de *Claridades do Sul* (1875), que o poema «Nevrose nocturna» apenas passou a constar do livro, na sua segunda edição, em 1901.

¹⁰⁵ É conhecida uma das consequências nocivas da assimilação da diacronia literária às espécies vivas levada a cabo pelo historicismo positivista de Brunetière, em *Évolution des Genres dans l'Histoire de la Littérature* (começado a ser publicado em 1890): o conceito de tempo histórico linear, unidireccional e irreversível em que só cabem nexos de causalidade ou a transmissão dos caracteres genéticos por via da influência. Claro que os textos de José Gomes Ferreira são autobiográficos e não têm veleidade historiográfica para o associar a essa metodologia da história literária. Tal facto não me impede, porém, de detectar a matriz oitocentista do conceito de poema-ser vivo com o qual José Gomes Ferreira expôs uma visão complexa sobre a sua aprendizagem literária. Sublinhar, como o faz, em *A Memória das Palavras*, a sua apropriação tardia de Pessoa, em favor de Raul Brandão e Teixeira de Pascoaes (Ferreira, 1979: 83-84), é, entretanto, uma forma deslinearizada de entender a historicidade do seu corpo textual.

Coleccionar absurdos

Voltemos, agora, às estratégias que, na escrita de José Gomes Ferreira, simulam o trabalho de resistência à mortalidade da literatura, tantas vezes por ele referida. Elas estão expostas no fingimento diarístico de *Imitação dos Dias* e, de um modo geral, no pensamento poético/autobiográfico de José Gomes Ferreira. A sua escrita mostra-se a compor a figura autoral e não desiste (ainda que sempre protegido pela ironia) de contribuir para o futuro do seu nome e do corpo textual que o rubrica. É essa pulsão sobrevivente que justifica a pergunta, meio risonha meio melancólica, que se projecta num século XXI imaginário: «(E entretanto passou um século. Onde raio parará o meu esqueleto?)» (Ferreira, 1970: 36). Na forma de um comentário que encerra, destacado, um fragmento do livro, este parênteses tem dentro de si uma pequena bolsa de ficção futurante: com ela esconjura a morte através do corpo que imagina como esqueleto, no século seguinte ao seu. O enunciado interrogativo denota, por isso, a angústia existencial (abrandada pelo humor) de um corpo que se tornará pó e de uma obra (corpo de textos) que o público deixará eventualmente de ler.

Muitas são as formas de simular a multiplicação do *eu*. Recordo algumas que fui encontrando ao longo deste meu trabalho: a prestidigitação da voz enunciativa; a proliferação de duplos, sombras e espectros que assombram o auto-retrato; o uso e abuso de figuras retóricas de alteração de limite, como a antonomásia, a perífrase, a lítotes, a sinédoque, o *adynaton*; a excentricidade de imagens históricas em que se consegue inventar. Qualquer uma dessas estratégias não escondem, é claro, o medo da morte e do esquecimento, mas a eles volta sempre a responder o seu desejo de história e de porvir. A mostrá-lo está a dedicatória do diário *Imitação dos Dias* aos netos, à data crianças pequenas: «Aos meus netos Sílvia e Pedro José. Oxalá este livro ainda seja legível no vosso tempo — e já não haja tirania no mundo.» (*idem*: 7). Os laços de afecto invocados na dedicatória fingem abrir o diário inventado e o auto-retrato de

escritor (inscrito no presente de enunciação, sinalizado pelos deícticos) a uma ininterrupta recepção e ao anfiteatro de um futuro que crê ou, pelo menos, deseja mais humanista. Ao mesmo tempo, explora, nesse limiar paratextual e por via do nome de terceiros, seus descendentes, a implicação entre os planos empírico e textual do nome José Gomes Ferreira, encenando-lhe um efeito de presença na escrita.

Em *Dias Comuns-I*, generaliza-se a impressão de precariedade mutante a toda a obra, desde um dos livros renegados da juventude, anterior a «Viver sempre também cansa» (1931) e ao nome literário de maturidade: «Folheio com desgosto esse livro [*Longe*, 1921] de um tal Gomes Ferreira (ainda sem José) — destroço que veio parar a esta praia triste, onde já se vêem tantas marcas de passos de náufragos ausentes...» (Ferreira, 1990a: 155). O trecho isola um gesto de distanciamento, ainda que dolorosa, e de despersonalização objectivadora face a «um tal Gomes Ferreira» longínquo e às imagens ausentes e naufragadas de autor que se lhe seguiram. Embora renegado, aquele livro chega ao presente como um rasto sedimentar de passado, abortado mas necessário. A figura da praia e dos passos de náufragos fixa, justamente, a operação de esquecimento que alimenta a memória e a escrita, como um processo selectivo de acrescentamento, activado a cada momento, em função das necessidades do presente¹⁰⁶. Em suma, a praia e os passos de náufragos metaforizam a obra como um lugar de história(s), o processo de escrita/composição textual das parcelas dessa mesma obra e as figurações do *eu* nela inscritas, como a do agente de leitura e de reescrita de si mesmo.

Importa salientar que o projecto autoral de José Gomes Ferreira se alicerça nesses dois actos (de releitura e reescrita), que são exibidos em *Dias Comuns* porque esta série diarística finge ser a oficina de composição das obras destinadas à publicação. É também aí que se leva mais longe a simulação da prática de revisão textual, segundo um método paciente de

¹⁰⁶ Lembro que é radical mas não absoluta a rasura dos livros de juventude, sobretudo porque José Gomes Ferreira os cita episodicamente na obra autorizada. Em *A Memória das Palavras* citam-se passagens ou, por cautela, parafraseiam-se escritos seus da infância e juventude. Na ‘epígrafe’ do poema V do livro *Álbum* (escrito em 1952-54 e publicado em *Poesia-IV*, 1970), surgem dois versos de *Longe* acompanhados da data da primeira escrita (1920) onde já se nota a dispersão da subjectividade: «(‘Trago o menino no ventre/e dois corações comigo’ LONGE — 1920)» (Ferreira, 1983b: 207).

espera, leitura e, finalmente, reescrita: confirma o *eu*-autor que só volta aos textos, vários anos após a primeira versão, por forma a alcançar a «*passageira eternidade* dos [s]eus versos» (Ferreira, 2004: 24; itálico do texto), extraída da «papelada bafienta de tantos envelopes esventrados» (*idem*: 23) que os guardou durante anos. Em *Dias Comuns*, a cópia de diários antigos, a emenda de poemas e a alegada leitura *ao vivo* de fragmentos anteriores do próprio diário transformam-se num autêntico «trabalho bruto no presente» (Ferreira, 1999: 176) que puxa o passado para o *agora* enunciativo, exumando-o, fazendo-o mudar, tornando-o mais vivo e futuro. Nas palavras do diarista, em *Dias Comuns-I*: «O passado, para mim, graças ao trabalho subconsciente da imaginação às escuras, não pára, continua a viver, a desenvolver-se, a mudar...» (Ferreira, 1990a: 186); o tempo pretérito é, ele próprio, um ser vivo.

Para sustentar tal exercício de memória, é prestimosa a metáfora da gaveta que figura uma metodologia de trabalho sobre o material disperso e, que, por consequência, o sujeita à paciência do tempo, transportando consigo diversos momentos da escrita e da releitura. Lugar protegido, ao abrigo dos olhares públicos, a gaveta está longe de ser um arquivo com pretensões de rigor e exactidão. É uma *gaveta de nuvens*, como se diz no título do volume de prefácios e outros ensaios, reunidos em 1975¹⁰⁷. Funciona ela como um arquivo que preserva textos avulsos para memória futura do autor, para retoma e selecção posteriores e para constatação do poder erosivo e transfigurador do tempo, simbolizado, como sempre, por outra metáfora, a nuvem. Daí que, conforme se afirma no fim do prefácio de *Gaveta de Nuvens*, editar aquele livro, em

¹⁰⁷ Na simbólica espacial da consciência estudada por Gaston Bachelard (1992: 80-81), em *La Poétique de l'Espace*, a gaveta é ainda um símbolo rudimentar do inconsciente: aplicado ao caso em estudo, ele ganha, porém, complexidade pelo genitivo («de nuvens») que tantas vezes o acompanha. Descreve esse sintagma (gaveta de nuvens) o processo elaborado da memória: escreve-se e não se destrói, arruma-se e fecha-se, até que um dia, por acaso ou por pesquisa deliberada, o que se fechou na gaveta venha à tona. Em *A Memória das Palavras*, José Gomes Ferreira usa outra metáfora espacial do seu espaço-tempo de trabalho e de arquivo do material escrito. Fala em «'maquis'» (Ferreira, 1979: 119) literário, o que acentua a dimensão de reserva e «clandestinidade literária» (termo usado no «Intróito» de *Gaveta de Nuvens*, Ferreira, 1980b: 8), já pressentida na metáfora/sinédoque doméstica da gaveta. Todas essas metáforas correspondem figuradamente ao período anterior a *Poesia-I*, tornando-se extensíveis ao ensaio trabalhoso da escrita, muita dela deixada inacabada e deitada fora por se revelar insuficiente para as exigências do autor em formação. *Maquis* acrescenta um sema suplementar de heroicidade resistencialista ao trabalho literário e, por extensão, ao auto-retrato do poeta.

particular, significou reunir muitos escritos prefaciais e esvaziar o cofre que os havia guardado até aí: «E assim ficou este livro: uma gaveta vazia.» (Ferreira, 1980b: 10).

Em *Dias Comuns*, sobretudo nos volumes II e IV, encena-se ao vivo a escrita diária das primeiras versões como também da sua revisão posterior, sempre acompanhada dos pensamentos vindos a propósito. Os dias do diário são, em grande medida, preenchidos pela acção recursiva de reescrever versos que conhecemos em versão acabada, publicada em livro autónomo. Como se torna natural, o diário assume a forma espacializada de um laboratório precário, tal qual sugere o subtítulo do quarto volume daquela série: *Laboratório de Cinzas*. É o que sucede num longo passo, de 16 de Fevereiro de 1968, segmentado em cenas, separadas por asteriscos simples. Transcrevo um trecho:

[...]

*

E então reparo, com melancolia, na *gravidez de cera num manequim* ...

Bem. Com este verso insólito, ou melhor: candidato a insólito, pretendi sugerir a morbidez de certo período da adolescência.

Mas alguns fantasmas cercaram-me agora de dedo espetado: *Falbeste!*

E, de facto, falhei.

O melhor é ir tomar banho.

*

Exactamente, quando saía da banheira, achei o verso substituto.

Oçam lá: porque não hei de lançar esta interrogação inesperada (truque já muitas vezes empregue com êxito):

— *e quem foi o culpado da gravidez de cera do manequim*
(*o caixeiro de olhos de mel?*)

Aprovo (provisoriamente).

E os fantasmas também.

Recopio, pois:

[...].

(Ferreira, 2004: 81; itálicos do texto)

O poeta-diarista revela, deste modo, os bastidores da sua vida em que a escrita é o acto quotidiano mais relevante, no meio de outros. Para tanto, manipula o poema transcrito e

desvela o processo (histórico) da redacção. Cita-se a si mesmo, corrige-se, corta, bloqueia o pensamento, avança: são gestos presentificados de alguém que tenta eternizá-los por escrito, sem nunca se esquecer de revelar os seus pontos fracos. Graças a tais estratégias irónicas, mostra com destreza a sua qualidade de reescritor: com isso alimenta a utopia de sobreviver à morte, deixando um rasto seu no lugar de perda e ausência que é todo o escrito autobiográfico.

Por esse motivo, o sujeito interpela o seu nome íntimo, já popularizado entre os leitores («Zé Gomes»), de forma a objectivar-se enquanto personagem. Uma expansão desta forma de nomeação surge no dia 11 de Março de 1968, em *Dias Comuns-IV*, depois de corrigir — «depurei» é o verbo utilizado (Ferreira, 2004: 109) — alguns versos de *Cidade Inexacta*, livro escrito em 1959-1960 e publicado em *Poesia-V* (1973). Num impulso eufórico, o *eu* nomeia-se a si mesmo com a sua antonomásia estabelecida («poeta militante») mas agora com uma dimensão ainda mais perifrástica, se se pode dizer. Com esse acrescento na nomeação, não rasura ou impessoaliza a figura da autoria; antes a alteriza e fá-la expandir-se, numa projecção ironicamente megalómana até um ser outro, imortal: «Cem anos depois de morto ainda hei-de levantar-me da cova e emendar tudo! § O poeta militante de Além Túmulo!» (*idem*: 111).

Já tive oportunidade de estudar, no capítulo 2. (ponto 2.3.1.) como a matriz dialógica da voz autoral se justifica também por um complexo processo de transplante e montagem textual, desde sempre praticado por José Gomes Ferreira. Dei então conta exaustiva das consequências dessa opção na lógica cumulativa do diário *Dias Comuns*; nas recolhas de crónicas, ensaios e prefácios, desde *O Mundo dos Outros* (1950) a *Coleccionador de Absurdos* (1978); na revisão de *A Memória das Palavras*, enriquecida com mais notas-de-rodapé e expurgada de uma parte («Glosas»), incluída na edição de 1965, que deu origem a *Relatório de Sombras*, em 1980. Não repetirei, assim, o teor de tal processo macro-estrutural que ganha corpo na realidade empírica dos livros.

Interessam-me, agora, em contrapartida, exemplos micro-estruturais em que essa montagem não apenas denota mas ficciona a figura do autor e a sua historicidade: aquele

que, no plano extra-textual, histórico, empírico, um dia escreveu; depois, guardou os papéis na gaveta; e, anos mais tarde, reviu e publicou livros de papel e tinta. Foi essa a matéria que me ocupou atrás com *Dias Comuns-IV* e, antes, com *Imitação dos Dias*, obra determinada, no seu interior, por uma caleidoscópica montagem textual. O fragmento que começava com a nota «*Nota à margem*» (cf. *supra*: 522-523) materializa, com requintes de invenção auto-ficcional, as possibilidades da montagem e da auto-citação. Subjaz-lhe uma noção do texto como mosaico interminável de textos citados, o que o diário inventado, no seu todo, adopta, quando incorpora materiais de proveniência e tempo diversos, numa teia complexa de reenvios, alguns deles designados como incorporações de textos publicados na imprensa¹⁰⁸.

Em escala mais concentrada, a poesia também pensa a sua historicidade textual. No que toca à poesia, é na sua superfície mais prosaica que se assume, com evidência, o tempo da releitura e da reescrita a passar pelo texto: nas ‘epígrafes’. Já não falo da chamada às epígrafes de citação: do poeta, no caso do *Longe*, que transcrevi na nota 106 deste capítulo, ou de autores que ecoam, com sentido redobrado, na circunstância da enunciação poética¹⁰⁹. A verdadeira curiosidade, encontro-a nas ‘epígrafes’ parcial ou integralmente acrescentadas aos poemas, em 1977-1978, na recolha poética de *Poeta Militante* e que contam a história dos poemas, esclarecendo, por exemplo, os percalços da divulgação pública dos textos. Dou três exemplos.

No poema X de *Panfleto Contra a Paisagem* (escrito em 1936-1937 e publicado em *Poesia-I*, 1948), a ‘epígrafe’ acrescentada na íntegra informa-nos sobre o facto de o poema ter sido objecto de censura prévia numa revista: «(*Futuro: este poema foi cortado pela Censura na revista*

¹⁰⁸ Veja-se o fragmento identificado pela nota «*Escrevi esta carta à Maria Vitória [Quintas], directora da Gazeta Musical e de Todas as Artes.*» (Ferreira, 1970: 162), o que se confirma pela publicação, assinada por José Gomes Ferreira, na secção «Opiniões e alvites» daquele periódico, no nº 89-90, de Agosto de 1958: 158.

¹⁰⁹ Uma ilustração disso surge na ‘epígrafe’ do poema XXV de *Comboio* (escrito em 1955-1956 e publicado em *Poesia-IV*, 1970): «(*Chove. De novo o fantasma da Criança de João de Deus: ‘De que choras tu, anjinho?’ Em frente, a Cadeia.*)» (Ferreira, 1983b: 251). Trata-se da citação do poema de João de Deus, «Enjeitadinha», integrado em *Campo de Flores* (1893).

'*Vértice*' de Coimbra. *Acontecia isto no tempo do tiranete Salazar.*)» (Ferreira, 1983a: 66)¹¹⁰. No poema XIV de *Encruzilhada* (escrito em 1949-50 e publicado em *Poesia-IV*, 1970), consta em 'epígrafe' uma longa nota narrativa sobre as circunstâncias que envolveram a primeira redacção do poema em causa:

(Chegou o Chico Ramos da Costa, embaixador em Belgrado depois do 25 de Abril, de 1974. Passa por aqui muitas vezes, quando vai para o Banzão. Fala, fala, fala, cheio de alegria de existir com boca. Entretanto dentro de mim iam-se juntando as palavras destes versos:)
(Ferreira, 1983b: 122)

Na edição de *Poeta Militante* apenas se acrescentou o aposto ao nome do amigo, tratado de modo familiar, e que traz consigo a circunstância histórica pós-1974 (cf. sublinhado meu). Desta última versão resulta um efeito de elasticidade temporal que coloca o sujeito da 'epígrafe' num lugar histórico totalizador, capaz de reunir as sucessivas camadas de tempo que foram moldando o poema¹¹¹.

Vejamos, por último, no poema XVI de *Álbum* (escrito em 1952-1954 e igualmente publicado em *Poesia-IV*, 1970), a 'epígrafe': «('Ó papoilas da vingança/a nova cor da esperança/é a vossa cor.' A mãe cantava-lhe estes versos. Entretanto consta que no Baleizão mataram uma camponesa: Catarina Enfémia.)» (*idem*: 212). Na versão de 1970, a 'epígrafe' incluía apenas a citação dos versos que se aparentam tematicamente a um dos poemas («As papoilas») com que José Gomes Ferreira colaborou em *Marchas, Danças e Canções*, orquestradas por Fernando Lopes-Graça (1946; 1981: 34-35)¹¹². As duas frases seguintes interseccionam, depois, a intimidade da

¹¹⁰ A complexidade temporal da nota não perde a oportunidade de juntar à notícia histórica um repto ao futuro, escrito a partir de um tempo em que Salazar e o silenciamento dos artistas são já passado: veja-se o pretérito imperfeito «*Acontecia isto...*».

¹¹¹ Outro caso interessante é a 'epígrafe' de *Poema do Mundo Perdido* (escrito em 1937 e publicado em *Poesia-I*, 1948), apenas acrescentada na edição de *Poeta Militante-I*, em 1977: «(Haverá neste nosso século XX outra oportunidade de Revolução-que-não-mente, como a que se perdeu agora com a vitória do fascismo espanhol!?)» (Ferreira, 1983a: 121). A circunstancialidade da 'epígrafe' reenvia a nossa leitura (prevista pelo deíctico «*neste nosso século XX*») para várias referências simultâneas: a derrota dos republicanos espanhóis e a do processo revolucionário, em 25 de Novembro de 1975.

¹¹² Não consegui identificar a origem destes três versos que se aproximam imenso da imagética resistencialista do poema «As papoilas», de José Gomes Ferreira, citado no corpo do poema de *Álbum* — «Toda a noite cantaste em voz baixa,/para adormecer o menino,/a canção do Graça:/'Ó papoilas dos trigais...'/Canta, canta,/para o

cena familiar, em que a mulher do poeta embala o filho, ainda pequeno, com um ícone da resistência ao salazarismo, Catarina Eufémia, assassinada pela GNR, em 1954. Fica, pois, evidente a capacidade de o poema inventar um acontecimento, com um fundamento duplo, autobiográfico e histórico, privado e colectivo.

De todo este jogo de *mise-en-abîme* na escrita, é relevante falar da emenda e da reescrita, sem que tal implique uma depurada lição final. As maiores mudanças nos poemas (já que as obras em prosa sofreram apenas ligeiras correcções, desde a primeira edição) são sobretudo acrescentos que historizam o texto, elementos que complexificam a montagem e geram um efeito de perspectivação histórica e até de dialogia na voz autoral. Há, deste modo, um presente enunciativo de onde proliferam inúmeros e contraditórios sentidos do tempo. Aí se apresenta a ideia de um corpo textual que simula arquivar selectivamente alguns dos seus estratos, mergulhado na história e despoletando várias percepções de tempo. Em *Relatório de Sombras*, ficamos a saber inclusive que um poema, ao ser finalmente revisto, se torna num instrumento de busca do «*tempo pessoal* naquele caos de palavras» (Ferreira, 1980a: 129): é depurado, emendado, ajustado, como um fato nas mãos de um alfaiate, até, por último, se lhe apôr o último elemento: a epígrafe¹¹³.

Já esse não é o caso de Carlos de Oliveira que constrói a figura autoral com o estatuto pleno e exclusivo de reescritor (Martelo, 2004d: 115), especialmente a partir dos anos

acordares mais.//(Transforma-lhe os dedos/em pátrias de punhais.)» (Ferreira, 1983b: 212-213) — e de outros poetas que colaboraram com Fernando Lopes-Graça. Esta referência constitui um rasto dos «versos funcionais», escritos por Gomes Ferreira para aquele compositor. Assim lhes chama na ‘epígrafe’ do poema XI de *Província*, escrito em 1945 e publicado em *Poesia-III*, 1961: «(Anotação num canto da folha onde escrevi as ‘Papoilas’, versos funcionais para uma canção de Fernando Lopes-Graça, meu amigo e companheiro de férias na Serra.)» (*idem*: 14). Em *A Memória das Palavras* dá, entretanto, a conhecer o primeiro improviso e a versão final desse mesmo poema de *Província* (Ferreira, 1979: 159-160). Na obra de Fernando Lopes-Graça, existe um número apreciável de peças compostas a partir de poemas já publicados de José Gomes Ferreira ou que este último escreveu propositadamente para serem musicadas e que quase não inseriu na sua obra poética. Veja-se listagem destas canções no Anexo 3.

¹¹³ Consiste no seguinte o método de procurar a eternidade na emenda e no acrescento de um poema feito vestido, onde se quer preservar o rasto dos vários tempos da sua história: «[...] e, finalmente, depois dos ‘socos’ do costume (quebra este verso, amachuca os colarinhos engomados daquele soneto) escrevi as epígrafes, as famosas epígrafes que me desmascaram e ocultam... Mas tudo com cuidados extremos para não apagar as chamazinhas iniciais dos poemas, nem o que existe de mais autêntico e característico nas diversas épocas do meu itinerário.» (Ferreira, 1980a: 120).

60. Na verdade, como explica Rosa Maria Martelo, a figuração autoral de Oliveira faz a escolha de uma das possibilidades de se ser autor, pois esta personagem é o nome que assina só as versões finais dos textos, depois de um exercício depurador de leitura. Isso o confirmam explicitamente o preâmbulo à 2ª. edição de *Casa na Duna*, a nota autoral de *Finisterra* ou o auto-retrato de escritor que, em *O Aprendiz de Feiticeiro*, trabalha materiais antigos. O seu modo de entender a escrita vem dessa depuração que desautoriza textos anteriores e prefere a rasura das lições ausentes, dos estratos que antecederam a versão dada como definitiva. Prefere, em contrapartida, o efeito de invariância que «reforça a constância do nível de valor da obra, aumenta a sua coerência e unidade estilística e reconfigura o (ou condiciona a configuração do) lugar onde o autor deve ser situado» (*idem*: 122): essa é, na expressão da ensaísta, a figura do «autor textual como ‘figura de leitura’» (*idem*: 123), ao serviço da escala elementar da sua micropaisagem poética, da rarefacção do seu léxico e de um «auto-retrato regularizado» (*idem*: *ibidem*) do sujeito autoral coincidente com o reescritor.

Retiro, portanto, do contraste com Carlos de Oliveira que, em José Gomes Ferreira, é outra a função da reescrita, pois, no essencial, ela dá-se como artefacto historicizável e autobiográfico. Acedemos à reescrita por transcrições simuladas da sua prática transposta nos diários de *Dias Comuns* ou nas emendas acrescentadas das ‘epígrafes’ dos poemas, identificáveis pelo cotejo de edições. Em José Gomes Ferreira, antes da fase da montagem ocorre a recolha das bagatelas do quotidiano que, depois, a gaveta há-de arquivar em desordem. *A Memória das Palavras* explicita, em pormenor, o processo completo que antecedeu *Poesia-I*:

[...] eu, graças sem dúvida ao longo treino dos Diários clandestinos, agora prolongado aos Diários de improvisações poéticas, adquirira a «mentalidade psicológica da gaveta» com a correspondente volúpia de viver fechado à chave no meio do emaranhamento de incontáveis versões de poemas que nunca considerava concluídos.

E então, a par das realizações parcelares do meu «lirismo indignado», outro projecto nascia: o de um Livro, um Super-Livro-Mítico que encerrasse duas

centenas de poesias «acabadas» — de que as escritas no decorrer dos últimos anos não passavam de ensaios. (Ferreira, 1979: 170)

Neste passo fica à vista a relação-tensão entre o desejo de uma totalidade, a do livro idealizado, e o material de trabalho das inúmeras versões dos seus poemas: escritas entre aspas, o termo «‘acabadas’» mostra a relativa impropriedade do particípio passado que caracteriza o desejado acabamento de centenas de poesias. Não me parece que se denuncie aqui um mecanismo radical de fragmentação, embora sejam notórias a ideia de montagem que correlaciona as partes do texto e a inscrição de historicidade na construção dos poemas: só assim se compreendem a relação dialéctica entre ‘epígrafe’-poema ou entre nota de abertura-fragmento diarístico; o traço irónico do sujeito que se exhibe pelo desafio da alteridade (dos outros e de si) e pelo artifício consciente da linguagem; ou o exercício de conhecimento alegórico que capta o real, sem nunca chegar a uma totalidade definitiva que solucione o intervalo entre a figuração e o sentido. Todos estes são processos de formulação intermitente e descontinua do mundo, impossível de ser acabado.

Na descrição do processo compositivo de *Poesia-I*, revela-se a ânsia não resolvida de uma totalidade que se transfere dialecticamente para o corpo textual, organizado por membros heterogéneos e oriundo de diversos tempos de escrita e leitura¹¹⁴. Todas as obras reunidas pelo nome de autor têm em comum esse ideal de congregação do Livro e a marca da dispersão que lhe determina a pertença a géneros híbridos e muito diversos. Em *A Memória das Palavras* fala em «Diários em verso» (Ferreira, 1979: 100). Na segunda nota ao volume I de *Poeta Militante* é de «POEMA ÚNICO» (Ferreira, 1983a: 10) que se trata, termo que depois surge

¹¹⁴ José Gomes Ferreira reitera, bastas vezes, a ideia de conjunto de uma obra feita de parcelas históricas e urdidas na sua ligação por uma escrita cursiva, diária, incessantemente revista e acrescentada. A mais clara dessas formulações aparece na última entrevista que o autor concede à imprensa, por alturas do lançamento de *Calçada do Sol*: «tenho a impressão que passei a vida a escrever um mesmo livro, que ainda não acabei...» (Ferreira, 1983d: 8). A essa ideia de livro único está intimamente ligada a auto-imagem autoral, igualmente apresentada nesta entrevista: «Verdadeiramente, acho que sou um tipo dos [anos] vinte que foi crescendo...» (*idem. ibidem*).

acompanhado do respectivo descritivo metodológico¹¹⁵. Num livro de poemas, escrito em 1952-1954, escolhe-se para título a palavra *Álbum*, certamente para com essa etiqueta dar a impressão de que se reúnem instantâneos, materiais autógrafos, imagens e outras peças avulsas, alusivas ao nascimento do filho do poeta¹¹⁶.

Sobre todos esses títulos de livros superintende, evidentemente, o último que reúne a obra poética, em 1977-1978-1983: *Poeta Militante*. No âmago da actividade textual está sempre a personagem-autor, através das múltiplas antonomásias que redizem, replicam e expandem o raio de acção do seu nome, através dos muitos retratos que fixam um rosto sempre ausente, entre as aproximações e desfasamentos da sua feitura. É nesse lugar que o sujeito prestidigitador se auto-retrata como sujeito biográfico e finge a sua presença, reforçada pelo uso do mesmo nome de autor, tantas vezes escrito nos planos textual e peritextual.

Não apenas nas ‘epígrafes’ dos poemas ou de *Imitação dos Dias* é notório o trabalho de montagem textual e da respectiva indicação histórica. Na verdade, o mesmo sucede, na moldura peritextual de *Poeta Militante*, com as duas notas iniciais do autor, provindas de origens diversas: a primeira, retirada de uma entrevista a *Vida Mundial*, em 1973; a segunda, extraída, em parte, da nota inserta, desde 1948, em *Poesia-I*. Também a encerrar *Poeta Militante-III*, consta uma simulação de epitáfio que fecha a abóbada do projecto poético, centrado na figura de autor:

¹¹⁵ Mais do que a «antologia de mim mesmo» (Ferreira, 1983a: 10) ou a depuração poética, como acontece em Carlos de Oliveira, na abertura de *Poeta Militante*, declara-se a preferência pela divulgação pública menos estruturada e coesa: «Na junção destas poesias num POEMA ÚNICO não adoptei um critério excessivamente severo. Entre as duas hipóteses, a de publicar uma antologia de mim mesmo, forçosamente magra, e a de atirar para o público com todos os meus papéis e papelinhos, diários incompletos, naufrágios em ilhas de traças nas gavetas, improvisos nos cafés, nos eléctricos, etc. — não hesitei em seguir este último caminho.» (*idem: ibidem*).

¹¹⁶ Atravessado pelo *leitmotiv* do nascimento do filho mais novo, Alexandre, este livro nunca abandona a composição da figura autoral, atravessada pela história, trabalhando o simulacro da presença no texto do autor empírico. A ‘epígrafe’ do poema I volta a ser esclarecedora: «(A mãe pensa coleccionar fotografias. Eu, palavras... Num Diário como de costume. O século vinte teima em continuar...)» (Ferreira, 1983b: 205).

FIM
Do meu Século Vinte
E do primeiro passo da
Revolução que continuará,
continuará pelos tempos
fora.

(Ferreira, 1998a: 418)

O *eu*-autor consegue dar essa imagem de edifício que projecta a sobrevivência futura do seu corpo heteróclito de textos, unificado pelo nome de autor (pela sua antonomásia: poeta militante) e inscrito num movimento histórico transformador e infinitamente dialéctico, sem finalismos: uma «Revolução que continuará/continuará pelos tempos/fora». Sobreleva um valor mítico simbólico do epitáfio: *Scripta Manent*, ou seja, as coisas escritas permanecem para lá da morte daquele que as escreveu. A escrita funciona, em síntese, como um projecto de utopia e acronia, porque inscreve o tempo passado e sonha sobre ele, em palimpsesto, um futuro sem fim: a «Revolução», «pelos tempos fora».

À semelhança das ‘epígrafes’ que congregam a simulação de vários tempos ou das notas de abertura a vários fragmentos de *Imitação dos Dias* que imaginam um tempo ucrónico, também neste domínio peritextual se formula uma ideia totalizadora de obra escrita e da sua projecção no tempo histórico. Nesse sentido, o epitáfio completa (sem o terminar) o edifício da obra porque está em posição simétrica com a epígrafe extraída do *Leal Conselheiro* (em concreto do capítulo I, intitulado «Das partes do nosso entendimento»), de D. Duarte, situada na abertura do volume I de *Poeta Militante*: «E aquiisto concorda com o dito do rei David, no salmo que diz: a vida do homem sobre a Terra é 70 anos...» (Ferreira, 1983a: 7). A remissão para uma voz medieval convoca, em primeiro lugar, o poder legitimador do passado literário e de uma tradição que, entre nós, antecipa a definição moderna do sujeito melancólico. Em segundo lugar, a citação reforça a impressão de presença do *eu* no corpo do livro. Sob o eco sábio e ancestral do Rei Eloquentemente que, por sua vez, cita o rei David, a personagem de autor José Gomes Ferreira, com 77 anos à data em que reúne a sua obra poética, antevê a sombra próxima

da morte. Em resposta, encena o cumprimento, na primeira pessoa, de um testamento autobiográfico sobrevivente que é, sem dúvida, a sua obra. A intertextualidade com D. Duarte e com a Bíblia acaba por historicizar aquele que diz *eu* e também por forjar um «efeito de totalidade» (Lepecki, 1998: 68) da obra no seu conjunto. Na esteira de Maria Lúcia Lepecki, só posso ver ampliado esse efeito a toda a extensão da obra de José Gomes Ferreira que, por esta via, designa/inventa o retrato autoral a atravessar o suceder dos tempos, desde o passado até ao futuro de uma revolução «pelos tempos fora» (Ferreira, 1998a: 418).

Vejo, portanto, como correlatos, o modo de organização textual, os protocolos de leitura que sistematicamente impõe, desdizendo-se pela ironia, e as figurações do sujeito autoral. Se assim é, devo corrigir o estatuto do *eu*-autor José Gomes Ferreira. Na verdade, ele é reescritor mas sobretudo um *coleccionador de absurdos* humanos, a começar pelos seus: alguém que não se desliga do sonho de ter um retrato uno¹¹⁷, sendo embora diviso em infinitas parcelas contraditórias, muitas delas visualmente marcadas na composição gráfica da página. Como nesta passagem de *Coleccionador de Absurdos* (1978), quase a encerrar a primeira parte do livro, intitulada «Autobiografia do coleccionador vista através de um espelho torto», que faz visualizar um projecto de escrita, desmentido pela desmesura risível da sua ambição e do seu título:

Devo acrescentar que tenho passado a maior parte dos meus dias na
magicação destes jogos que, lá mais para diante, tenciono reunir num Livro
Monumental com o seguinte título impresso a tinta de bocejos:

TRATADO DA CHATICE HUMANA em 2 milhões de volumes chatos

(Ferreira, 1978a: 70)

¹¹⁷ No meio da ironia, persiste um conceito idealista de obra que se sabe irrealizável. Afirmo isso pela definição de obra e, por extensão, de literatura, patente em *Dias Comuns-I*: «[...] um-não-sei-quê inocente que ligo sempre à ideia do princípio do mundo e do acordar do silêncio...§(Literatura?)» (Ferreira, 1990a: 103).

Devo, entretanto, esclarecer que o coleccionador de absurdos constitui não apenas uma figura de leitura do corpo (textual) do autor mas também uma figura do confronto ideológico do *eu* com os outros, em parte ainda sob o signo brandoniano do remorso. Em *O Irreal Quotidiano* é ironicamente assumida a acepção do sujeito que unifica os textos do livro como decifrador de lugares e violador de íntimos e máscaras da cidade. Ao sabor da deambulação, ele faz a captação furtiva de *trouvailles*, de incidentes e rostos de heróis sem qualidades, reduzidos a uma banalidade entristecida e impotente. «Espreitar, só por uma brecha, o que se dissimula nos desvãos vedados!» (Ferreira, 1971b: 23) é a motivação deste ladrão de almas que, no conto «Alguns segredos de Lisboa (que só eu sei)», de *O Irreal Quotidiano*, se encena como psicólogo-ogre, a perseguir uma rapariga feia e triste só para lhe adivinhar os pensamentos. Quando finalmente desiste da «comédia pseudo-humanitária» (*idem*: 26), ele deixa atrás de si a imagem emotivamente desconforme do desespero humano da sua cobaia: «lobriguei o desamparo de um braço nu... de um braço de naufraga... a suplicar socorro... a despedir-se da esperança... a estrangular a vida...» (*idem. ibidem*).

A prática de coleccionar implica, assim, a pose de distanciamento *blasée* e rebaixante em relação a tipos humanos que, somados, constituem uma espécie de natureza morta, o seu «rebanho» (Ferreira, 1990b: 44), conforme o diz em *O Mundo dos Outros*. Nessa obra mais antiga, o primeiro dos espécimes, friamente coligidos, é a protagonista da crónica «‘A Boca Enorme’» que passa

[...] a pertencer ao meu rebanho (sim, ao meu rebanho! deixem-me ser cínico), como teimo em designar esse conjunto de desgraçados que há anos coleciono para me entreter e pelos quais velo como uma espécie de enviado indiferente do Destino, sem que as vítimas nem por sombras suspeitem da curiosidade gratuita da minha vigilância. (*idem. ibidem*)

O tom é demasiado cínico para não ser uma exibição irónica, construída à prova de objecções. No fundo, o seu exagero declara o avesso doloroso de não poder mudar os absurdos da cidade. Não esqueço que o gesto colecionista também salva memórias delidas, retratos humanos de

uma realidade suja onde procura uma linguagem muda, a comunicação esquecida que os transporta para além da sua aparente irrelevância, contingência e alienação. Essa estranha duplicidade de sentidos da palavra *coleccionador* é, literalmente, explicada num ponto estratégico de *Coleccionador de Absurdos* (1978)¹¹⁸, quando se avizinha a segunda parte do livro («Algumas peças da minha colecção de absurdos banais pacientemente organizada pela vida fora», *idem*: 73). Em primeiro lugar, o *eu*-autor define colecção como um exercício fetichista de objectos, típico da burguesia da sua infância:

No tédio reside, sem sombra de dúvida, a razão principal que me convenceu a tornar-me coleccionador, segundo a lição dos bons burgueses que no princípio do século XX conseguiam resistir-lhe, uns pintando cebolas aos domingos, outros coleccionando bengalas, caixas de fósforos e de rapé. (Ferreira, 1978: 70)

Trata-se, sem tirar nem pôr, da mesma caracterização dada por Walter Benjamin ao coleccionista que, como o *flâneur*, é a «abreviatura de la actitud política de la clase media en el Segundo Imperio» (Benjamin, 2005a: 425): um ser deleitado e distraído pelas mercadorias, sem ser afectado pela violência que elas ocultam no mundo social. O gesto ocioso de coleccionar liberta os objectos da utilidade quotidiana, é um facto (Benjamin, 2005b: 223). Mas, ao mesmo tempo, ao serem tirados dos seus contextos de origem e reconfigurados numa série, o seu objectivo é a própria catalogação do *bric-à-brac* e o sentido da posse material de um *fétiche*: «encerrar el objeto individual en un círculo mágico, congelándose éste mientras le atraviesa un último escalofrío (el escalofrío de ser adquirido). Todo lo recordado, pensado y sabido se convierte en zócalo, marco, pedestal, precinto de su posesión» (*idem. ibidem*). Para Benjamin, o

¹¹⁸ No poema XXIX de *Café* (escrito em 1945-48 e publicado em *Poesia-III*, 1961) surge a mesma imagem do poeta que reúne parcelas exemplares de real, que olha, a partir de um cismar melancólico, as ruas povoadas de humanidade sombria por onde passa. Começa o poema pela antonomásia do poeta: «Coleccionador de olhos/— trago os bolsos cheios/de imagens esmagadas,/ lágrimas incompletas,/ desdêns já moles/ e olhos verdes, azuis, castanhos, negros, berlindes,/ bugalhos de fogueiras/— que oxalá não me incendeiem as algibeiras.» (Ferreira, 1983b: 50). A formulação do desejo, no fim do excerto, só denuncia a má-consciência do acto coleccionista que recolhe peças para a sua volúpia catalogadora mas que, a qualquer momento, pode trazer a sombra do remorso, incendiando-lhe as algibeiras.

coleccionador é, portanto, um colector, com afinidades claras com o possessivo sujeito burguês da sociedade capitalista.

E, no entanto, segundo lembra Naomi Schor (1994: 252-258), o acto de coleccionar livros tem, em Benjamin, um sentido mais positivo porque implica o exercício da memória e a ordenação precária das coisas do passado. É esse o eixo comum que une a infância burguesa, evocada em *Infância em Berlim por Volta de 1900* (escrito em 1932-1938), ao seu projecto adulto das *Passagens* (póstumo de 1982). Em qualquer uma das obras, coleccionar lembranças é uma forma de lidar com o caos da memória, contra a amnésia, e de descobrir a contiguidade do indivíduo com a história. Os objectos e as lembranças são, desta feita, meios da procura nostálgica, no vórtice do passado; são entradas de um dicionário secreto que quer procurar, por instantes, a experiência humana mais funda, individual ou colectiva, nas fantasmagorias e nos sonhos habitualmente esquecidos.

Curiosamente, o nosso coleccionador José Gomes Ferreira enuncia, sem rodeios, a vontade de reter os instantes únicos e autênticos da memória, numa fabulosa colecção mental de relógios, metáfora do tempo interior¹¹⁹:

Como nunca os usava (nem no pulso, nem no bolso, nem no tornozelo),
fui assim pouco a pouco organizando contra mim, involuntariamente, a minha
estranha colecção mental de relógios. Todos parados. Inúteis. De horas vazias.
Absurdos. Inexistentes.

(E aí têm talvez a razão por que agora colecciono os pequenos absurdos da
vida diária, em que poucos reparam porque de repetidos toda a gente principiou
a considerá-los naturais. Até esta flor que pisei agora mesmo na rua à saída da
porta. Era e é absurda porque existe.) (*idem*: 71)

O rasto material dessa memória pode ser uma fotografia amarelecida da infância, a paisagem de Lisboa que guarda os seus segredos de beleza ou que é invisivelmente atravessada por outros

¹¹⁹ Em «*Post-scriptum* sobre os segredos das cidades em geral e ainda sobre o de Lisboa em particular», de *O Irreal Quotidiano*, recorro a uma definição de literatura que cobre essa vontade decifradora do real: «Apenas, como todos os mistérios, torna-se difícil revelá-lo [ao segredo de Lisboa] senão através de símbolos aproximados, sugestões de imagens, fórmulas de recorte inexacto — literatura, em suma, que tanto empesta a vida.» (Ferreira, 1971b: 35).

tempos, com a linha trans-histórica de uma humanidade à espera de se cumprir. Com tais bagatelas, colecionadas pela escrita se faz o corpo de palavras do poeta-coleccionador e da sua radical experiência histórica. São elas o epitáfio, uma *deixis* em fantasma através da qual o autor sonha continuar a (co)mover-se no mundo futuro.

Bibliografia citada de José Gomes Ferreira

1. Éditos

1.1. Sob assinatura de José Gomes Ferreira

- 1962c «José Gomes Ferreira: ‘O neo-realismo é o maior movimento literário da nossa época’», *Seara Nova*, n.º. 1403, Lisboa, Setembro: 206-207.
- 1963 «A poesia de José Fernandes Fafe» in *Poesia Amável* de José Fernandes Fafe, Lisboa, Portugal: IX-XXVIII.
- 1970 (1966) *Imitação dos Dias. Diário Inventado*, 2.ª. ed., Lisboa, Portugal.
- 1971b *O Irreal Quotidiano. Histórias e Invenções*, Lisboa, Portugal.
- 1975b *Revolução Necessária*, Lisboa, Diábril.
- 1977b *Intervenção Sonâmbula. Crónica do Segundo Ano da Revolução de 25 de Abril de 1974 Através de Documentos Publicados pelo Autor Nesse Período*, Lisboa, Diábril.
- 1978a *Coleccionador de Absurdos Com a Biografia das Duas ou Três Infâncias do Coleccionador*, Lisboa, Moraes.
- 1979 (1965) *A Memória das Palavras-I ou O Gosto de Falar de Mim*, 4.ª. ed., Lisboa, Moraes.
- 1980a *Relatório de Sombras ou A Memória das Palavras-II*, Lisboa, Moraes.
- 1980b (1975) *Gaveta de Nuvens. Tarefas e Tentames Literários*, 2.ª. ed., Lisboa, Moraes.
- 1983a (1977) *Poeta Militante. Viagem do Século Vinte em Mim*, vol. I, 3.ª. ed., Lisboa, Moraes.
- 1983b (1977) *Poeta Militante. Viagem do Século Vinte em Mim*, vol. II, 2.ª. ed., Lisboa, Moraes.
- 1983c *Calçada do Sol. Diário Desgrenhado de um Homem Qualquer Nascido no Princípio do Século XX*, Lisboa, Moraes.
- 1983d «José Gomes Ferreira sobre *Calçada do Sol*. ‘Um livro faz-se de bagatelas...’», entrevista de Inês Pedrosa, *JL*, n.º. 68, Lisboa, 27 Setembro-10 Outubro: 8.
- 1990a *Dias Comuns-I. Passos Efêmeros*, Lisboa, Dom Quixote.
- 1990b (1950) *O Mundo dos Outros. Histórias e Vagabundagens*, 8.ª. ed., Lisboa, Dom Quixote.
- 1991 «Breve introdução à poesia de Irene Lisboa» in *Obras de Irene Lisboa I. Um Dia e Outro Dia. Outono Havias de Vir*, org. e pref. Paula Morão, Lisboa, Presença: 17-30.
- 1998a (1978) *Poeta Militante. Viagem do Século Vinte em Mim Seguido de A Poesia Continua. Velhas e Novas Circunstanciais*, vol. III, 4.ª. ed., Lisboa, Dom Quixote.
- 1998b *Dias Comuns-I. A Idade do Malogro*, Lisboa, Dom Quixote.
- 1999 *Dias Comuns-II. Ponte Inquieta*, Lisboa, Dom Quixote.
- 2000b *Uma Sessão por Página*, org. Teresa Barreto Borges e Nuno Sena, intr. Raul Hestnes Ferreira, Lisboa, Ministério da Cultura/Cinemateca-Museu do Cinema.
- 2004 *Dias Comuns-IV. Laboratório de Cinzas*, Lisboa, Dom Quixote.

5

Reflexões finais

No coração da oficina de José Gomes Ferreira, dedicada à narrativa dos primórdios infantis e ao auto-retrato de artista, não vemos uma vida e um rosto a serem postos em palavras; são, antes, estas que urdem a máscara, a voz e a assinatura do *eu*-autor. Está em causa uma *figura* de palavras que se faz e pensa na linguagem, entregue à composição movente de si, pelos meios, mais ou menos distanciadores, da escrita da (sua) voz humana. Este é um sujeito que se apresenta sempre como autor, ensaiando, em sucessivos enunciados de primeira pessoa, a referência do nome próprio e a sua objectivação textual e ficcionalizadora. A partir da *performance* auto geradora da linguagem, apropria modelos fragmentários e autoconscientes de contar a vida e de se auto-retratar, tornando-os, a cada tentativa, a *sua* vida e o *seu* retrato. Porque tenta ganhar o recorte de individualidade a partir do outro em que incansavelmente se desdobra, *José Gomes Ferreira* torna-se no rasto figural de uma primeira enunciação, a fissura que separa e liga a vida e a escrita, imersa no mundo e na história.

Chego ao fim deste meu caminho de leituras de José Gomes Ferreira, retendo, se é possível a síntese, dois traços definidores. De um lado, a consciência irónica do que significa escrever e, por isso, ter um «[d]esesperado ofício/de morder a bruma.» (Ferreira, 1998a: 135), como lhe chama o poema IV de *Pinhal* (escrito em 1960 e publicado em *Poesia-V*, 1973). Do outro, o desígnio de imaginar a solidão acompanhada das palavras, em direcção aos outros homens e ao seu futuro.

Ilustro o que acabo de descrever com uma resposta de José Gomes Ferreira, dada numa entrevista à *Seara Nova*, em Agosto de 1971. Trata-se de um excerto vindo de fora dos livros do autor que ilumina, dialoga e acaba por integrar o grande edifício autoral de José Gomes Ferreira. Logo que o entrevistador, José Carlos de Vasconcelos, o desafia a resumir-se em poucas linhas para uma hipotética entrada de enciclopédia, o poeta prefere responder num género discursivo ajustado à superfície de uma sepultura: o epitáfio. Depois de, no início da entrevista, sugerir uma primeira versão («Aqui jaz um poeta que quiz [*sic*] ser incómodo e foi

amado.», Ferreira, 1971a: 12), a proposta de epitáfio ganha extensão e fôlego simbólico, no remate da conversa:

— «Aqui jaz José Gomes Ferreira que nasceu no princípio do século e em vão se esforçou por se habituar a ele. Poeta de passagem, espera que um dia o futuro o descubra passageiramente». Ou então esse, parafraseando o Eugénio de Andrade: «Estive de passagem. Amei o Futuro». (*idem*: 15)

Nesta segunda proposta, a forma do epitáfio sinaliza, com clareza, os ardis manipuladores do tempo que caracterizam a *autobiobhanatografia*, na voz daquele que diz *eu* e que se encontra sempre em diferido, por já não poder estar no lugar da escrita. Nesse sentido, procura cristalizar, na linhagem subtil de Montaigne, a passagem de imagens assombradas que se reflectem a si mesmas e que fazem do sujeito a testemunha da sua própria representação. A estratégia adoptada consiste na expansão perifrástica do nome José Gomes Ferreira. Graças a ela, abre-se a possibilidade de se superar a morte e de se introduzirem os matizes contrastados de um rosto paradoxal, ironicamente identificado com o século XX: «desgrenhado» e «paciente» — como se lê num outro passo da entrevista (*idem*: 12) —; vagabundo sonâmbulo e militante da cidade dos homens; poeta mortal e buscador do futuro ou, se quisermos citar os termos de *Sala de Concertos*, comovido pelas «[s]audades de não poder inventar o futuro» (Ferreira, 1983b: 176). É isso que fica registado de uma voz escrita que se encena no lugar do morto, enquanto dá como citação o epitáfio e as suas diversas reformulações, procurando interseccionar os tempos passado e futuro no seu presente enunciativo e fazendo do seu discurso o fruto da voz apropriada de outro poeta: «‘Estive de passagem. Amei o Futuro’».

A relação com o tempo vivencial ganha, sem incompatibilidade, as dimensões histórica e melancólica, sem se tornar cabisbaixa e crepuscular. Quando assume a sua historicidade para o bem e para o mal, até às últimas consequências, José Gomes Ferreira protagoniza a tensão desafiante da militância melancólica. Difere, portanto, da tonalidade elegíaca de poetas do fim do século XX (como Joaquim Manuel Magalhães, Vasco Graça Moura

ou Fernando Pinto do Amaral) que João Barrento reconhece sob a influência de um «astro baço» (1996b: 79), em figuras de perda e ausência «de mundos ou de patrimónios da memória pessoal ou colectiva» (*idem*: 86). Já em José Gomes Ferreira funciona «sempre o mesmo pêndulo de arame no coração» (Ferreira, 1983b: 176), a repercutir o fulgor iluminado da esperança e a fantasmagoria das sombras e do bolor. Por essa via, a personagem do autor acompanha e integra o movimento perpétuo do mundo, sem esvaziar ou desligar a memória pessoal da colectiva e, naturalmente, sem escamotear a invenção a que todo o exercício autobiográfico dá lugar.



Bibliografia

Esta bibliografia compreende cinco secções: 1. «De José Gomes Ferreira» — subdividida em 1.1. «Éditos», sob assinatura de José Gomes Ferreira (1.1.1.) ou sob pseudónimo (1.1.2.), e em 1.2. «Inéditos» —; 2. «Outras obras literárias»; 3. «Sobre José Gomes Ferreira», 4. «Sobre o tempo histórico-literário de José Gomes Ferreira»; e 5. «Sobre tópicos teóricos e histórico-literários». Esta última secção reúne ensaios de temática diversa, sobretudo focada nos tópicos da autobiografia, da figura autoral e da melancolia, na relação com a modernidade literária e artística.

Uma vez organizada pelo sistema autor-data, a bibliografia apresenta, em primeiro lugar, a data da edição utilizada e, entre parênteses, a data da edição original. Os títulos de um autor publicados no mesmo ano distinguem-se por meio de letras cuja sucessão alfabética corresponde à ordem pela qual esses títulos vão sendo citados no meu trabalho. Quando não é totalmente certa a data de publicação, esta aparece referenciada entre parênteses rectos. Sempre que necessário, foram acrescentadas notas de rodapé às indicações bibliográficas, de modo a esclarecer, por exemplo, as razões da escolha de uma edição.

1. De José Gomes Ferreira

1.1. Éditos

1.1.1. Sob assinatura de José Gomes Ferreira

1948 «Nota inicial» a *Poesia-I*, Coimbra, Edição de Autor, Coleção «Sob o Signo do Galo»: IX-X.

1954 «Verdades e perspectivas da Cultura portuguesa: 'Incitemos os jovens a publicar livros e fundar revistas. A musa da poesia é a liberdade!' — palavras do poeta José Gomes Ferreira, numa entrevista para a *República*», *República*, Lisboa, 30 Maio: 1 e 24.

1957 (1950) «Prefácio ao álbum *Líricas* [de Manuel Ribeiro de Pavia]», *Vértice*, n.º. 164, Coimbra, Maio: 265-266.

1961 *Poesia-III*, Lisboa, Portugal.

1962a «Diálogo com José Gomes Ferreira», *Gazeta Musical e de Todas as Artes*, 2.ª. série, n.º. 132, Lisboa, Março: 31-33.

1962b (1948) *Poesia-I*, 2.ª. ed., pref. Alexandre Pinheiro Torres, Lisboa, Portugal.

1962c «José Gomes Ferreira: 'O neo-realismo é o maior movimento literário da nossa época'», *Seara Nova*, n.º. 1403, Lisboa, Setembro: 206-207.

1963 «A poesia de José Fernandes Fafe» in *Poesia Amável* de José Fernandes Fafe, Lisboa, Portugal: IX-XXVIII.

1965 «Cinco minutos com José Gomes Ferreira», *O Primeiro de Janeiro*, Porto, 19 Maio: 10.

1969 *Tempo Escandinavo. Contos*, Lisboa, Portugal.

1970 (1966) *Imitação dos Dias. Diário Inventado*, 2.ª. ed., Lisboa, Portugal.

1971a «Continuo sempre de dentes cerrados sem sorrir para quem não quer sorrir», entrevista de José Carlos de Vasconcelos, *Seara Nova* n.º. 1510, Lisboa, Agosto: 11-15.

1971b *O Irreal Quotidiano. Histórias e Invenções*, Lisboa, Portugal.

1973 «José Gomes Ferreira: 'Jogar com a verdade'», entrevista de Cartaxo e Trindade, *Vida Mundial*, n.º. 1777, Lisboa, 29 Junho: 9-16.

1974a «A História está por fazer», *Diário de Notícias*. Suplemento Artes e Letras, 25 Julho: I.

1974b (1972) «Uma inútil nota preambular» in Aquilino Ribeiro, *Um Escritor Confessa-se. Memórias*, Lisboa, Bertrand: 7-28.

1975a *Antologia Poética*, org. e pref. Casimiro de Brito, Lisboa, Diábril.

1975b *Revolução Necessária*, Lisboa, Diábril.

1975c (1963) *Aventuras de João Sem Medo. Panfleto Mágico em Forma de Romance*, 7.ª. ed., Lisboa, Diábril¹.

¹ Na 2.ª. ed. do livro, de 1974, o título mudou de *Aventuras Maravilhosas de João Sem Medo. Romance* para *Aventuras de João Sem Medo. Panfleto Mágico em Forma de Romance*, e foi acrescentada a «Nota final da 2.ª. edição»; estes elementos conservam-se nas edições posteriores.

- 1977a «Ninguém me obrigará a trair o que penso. Ninguém!», José Gomes Ferreira, *poeta militante*, fala à *Opção*, entrevista de Margarida Marante, *Opção*, n.º 84, Lisboa, 1-7 Dezembro: 48-50.
- 1977b *Intervenção Sonâmbula. Crónica do Segundo Ano da Revolução de 25 de Abril de 1974 Através de Documentos Publicados pelo Autor Nesse Período*, Lisboa, Diabril.
- 1977c *Tu, Liberdade. Antologia de Ficções em Prosa*, org. e pref. Casimiro de Brito, Lisboa, Caminho.
- 1978a *Coleccionador de Absurdos com a Biografia das Duas ou Três Infâncias do Coleccionador*, Lisboa, Moraes.
- 1978b «José Gomes Ferreira à conversa com Baptista Bastos: ‘Fui neo-realista por camaradagem para ser perseguido como eles’», *Diário Popular*, Lisboa, 2 Março: VI e VII.
- 1979 (1965) *A Memória das Palavras I ou O Gosto de Falar de Mim*, 4.ª ed., Lisboa, Moraes.
- 1980a *Relatório de Sombras ou A Memória das Palavras II*, Lisboa, Moraes.
- 1980b (1975) *Gaveta de Nuvens. Tarefas e Tentames Literários*, 2.ª ed., Lisboa, Moraes.
- 1983a (1977) *Poeta Militante. Viagem do Século Vinte em Mim*, vol. I, pref. Mário Dionísio, 3.ª ed., Lisboa, Moraes.
- 1983b (1977) *Poeta Militante. Viagem do Século Vinte em Mim*, vol. II, 2.ª ed., Lisboa, Moraes.
- 1983c *Calçada do Sol. Diário Desgrenhado de um Homem Qualquer Nascido no Princípio do Século XX*, Lisboa, Moraes.
- 1983d «José Gomes Ferreira sobre *Calçada do Sol*. ‘Um livro faz-se de bagatelas...’», entrevista de Inês Pedrosa, *JL*, Lisboa, 27 Setembro-10 Outubro: 8.
- 1990a *Dias Comuns-I. Passos Efêmeros*, Lisboa, Dom Quixote.
- 1990b (1950) *O Mundo dos Outros. Histórias e Vagabundagens*, 8.ª ed., Lisboa, Dom Quixote.
- 1991 «Breve introdução à poesia de Irene Lisboa» in *Obras de Irene Lisboa. Poesia I. Um Dia e Outro Dia. Outono Havias de Vir*, org. e pref. Paula Morão, Lisboa, Presença: 17-30².
- 1998a (1978) *Poeta Militante. Viagem do Século Vinte em Mim Seguido de A Poesia Continua. Velhas e Novas Circunstanciais*, vol. III, 4.ª ed., Lisboa, Dom Quixote.
- 1998b *Dias Comuns-II. A Idade do Malogro*, Lisboa, Dom Quixote.
- 1999 *Dias Comuns-III. Ponte Inquieta*, Lisboa, Dom Quixote.
- 2000a *Raiz de Granito. Antologia de Poesia e Prosa sobre o Porto*, pref. Manuel António Pina, Lisboa, Dom Quixote.
- 2000b *Uma Sessão por Página*, org. Teresa Barreto Borges e Nuno Sena, intr. Raul Hestnes Ferreira, Lisboa, Ministério da Cultura/Cinemateca-Museu do Cinema.
- 2003 *Música. Minha Antiga Companheira desde os Ouvidos da Infância. Antologia*, org. Raúl Hestnes Ferreira e Romeu Pinto da Silva, Porto, Campo das Letras.
- 2004 *Dias Comuns-IV. Laboratório de Cinzas*, Lisboa, Dom Quixote.

² Texto datado de 1978, com 16 páginas dactilografadas, destinado à edição das Obras Completas de Irene Lisboa, pela Livraria Figueirinhas.

1.1.2. Sob pseudónimo

(Ph.) 1959 «*Queres Ouvir? Eu Conto. Histórias Para Maiores e Mais Pequenos se Entreterem*, por Irene Lisboa», *Gazeta Musical e de Todas as Artes*, Lisboa, n.º 96, Março: 257.

1.2. Inéditos

BNL, E/23/1056, Espólio de João José Cochofel, Carta de José Gomes Ferreira, Lisboa, 23 Julho 1949, ms., 1 folha (fr. e v.).

BNL, E/23/1058, Espólio de João José Cochofel, Carta de José Gomes Ferreira, Lisboa, 30 Julho de 1949, ms., 1 folha (fr. e v.).

BNL, E/23/1076, Espólio de João José Cochofel, Carta de José Gomes Ferreira, Lisboa, 16 de Outubro de 1952, ms., 1 folha (fr. e v.).

2. Outras obras literárias

AA.VV

1948 *Homenagem Poética a Gomes Leal*, Coimbra, Colecção «Sob o Signo do Galo».

ANDRADE, Eugénio de (org. e pref.)

1973 *Variações Sobre um Corpo. Antologia de Poesia Erótica Contemporânea*, Porto, Inova.

1997 (1982) *Eros de Passagem. Poesia Erótica Contemporânea*, 2ª. ed., Porto, Campo das Letras.

BARRENTO, João (trad., selecção, intr. e notas)

[1976] *Expressionismo Alemão. Antologia Poética*, Lisboa, Ática.

BARTHES, Roland

1975 *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil.

BAUDELAIRE, Charles

1989 (1857) *Les Fleurs du Mal* suivies de *Petits Poèmes en Prose, Curiosités Esthétiques, L'Art Romantique, Journaux Intimes* (extraits), *La Fanfarlo*, préf. et commentaires Robert Sctrick, Paris, Presses Pocket.

1993 (1863) *O Pintor da Vida Moderna*, trad. Teresa Cruz, Lisboa, Vega.

BELO, Ruy

1997 (1969) *Homem de Palavra(s)*, intr. Margarida Braga Neves, 5ª. ed., Lisboa, Presença.

BENJAMIN, Walter

1992c *Rua de Sentido Único e Infância em Berlim por Volta de 1900*, intr. Susan Sontag, trad. Isabel de Almeida e Sousa e Cláudia de Miranda Rodrigues, Lisboa, Relógio d'Água.

BRANDÃO, Raul

1984 (1906) *Os Pobres*, intr. Vítor Viçoso, Lisboa, Comunicação.

- 1998 (1919) *Memórias-I*, ed. e intr. José Carlos Seabra Pereira, Lisboa, Relógio d'Água.
 1999 (1925) *Memórias-II*, ed. e intr. José Carlos Seabra Pereira, Lisboa, Relógio d'Água.
 2000 (1933) *Memórias-III. Vale de Josafat*, ed. e intr. José Carlos Seabra Pereira, Lisboa, Relógio d'Água.
- BRETON, André
 1993 *Manifestos do Surrealismo*, trad. Pedro Tamen, 4ª. ed., Lisboa, Salamandra.
- CAMPOS, Álvaro de
 1997 (1993) *Livro de Versos*, ed. crítica Teresa Rita Lopes, 3ª. ed., Lisboa, Estampa.
- CASTRO, E. M. de Mello e (revisão, notas e intr.)
 1974 (1967) *Antologia do Conto Fantástico Português*, 2ª. ed., Lisboa Afrodite & Fernando Ribeiro de Mello³.
- CESARINY, Mário
 1991 *Nobilíssima Visão (1945-1946)*, Lisboa, Assírio & Alvim.
 1992 (1963) *Surrealismo/ Abjeccionismo: Antologia de Obras em Português Seleccionadas por Mário Cesariny de Vasconcelos de Acordo com o Propósito Inicial*, Lisboa, Salamandra.
 1997 (1966) *A Intervenção Surrealista*, Lisboa, Assírio & Alvim.
 2004 (1957) *Pena Capital*, 3ª. ed. aumentada, Lisboa, Assírio & Alvim.
- CORREIA, Natália (org., pref. e notas)
 2002 (1973) *O Surrealismo na Poesia Portuguesa*, 2ª. ed., Lisboa, Frenesi.
- COSTA, Maria Velho da
 1994 (1976), *Cravo*, Lisboa, 2ª. ed., Lisboa, Dom Quixote.
- DACOSTA, Luísa
 2000 *O Planeta Desconhecido e Romance da que Fui Antes de Mim*, Lisboa, Quimera.
- DEUS, João de
 2002 (1893) *Campo de Flores: Poesias Líricas Completas*, il. desenhos originais João de Deus, Lisboa, Associação de Jardins-Escola João de Deus.
- DIONÍSIO, Mário
 1987 *Autobiografia*, Lisboa, Edições O Jornal.
- DOM DUARTE
 1999 (1843) *Leal Conselheiro*, ed. crítica, intr. e notas Mª. Helena Lopes de Castro, pref. Afonso Botelho, Lisboa, IN-CM.
- DOUBROVSKY, Serge
 2001 (1977) *Fils*, Paris, Gallimard / Folio.
- ÉLUARD, Paul
 1966 *Capitale de la Douleur [1926] suivi de L'Amour la Poésie [1929]*, préf. André Pieyre de Mandiargues, Paris, Gallimard.
- GARCÍA LORCA, Federico
 1973 (1935) «Presentación de Pablo Neruda en la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid» in *Obras Completas I. Verso, Prosa, Musica, Dibujos*, recopilación, cronología, bibliografía y notas Artur del Hoyo, prólogo Jorge Guillén, 18ª. ed., Madrid, Aguilar: 1183-1184.

³ Esta antologia teve uma primeira edição, organizada por Fernando Ribeiro de Melo (Lisboa, Afrodite, 1967), em que José Gomes Ferreira não foi incluído.

- GARRETT, Almeida
 1956 (1853) *Folhas Caídas*, intr. José Gomes Ferreira e il. Maria Keil, Lisboa, Portugalíia.
 1983 (1846) *Viagens na Minha Terra*, org., fixação de texto, pref. e notas Augusto da Costa Dias, Lisboa, Estampa.
- GOETHE, Johann Wolfgang von
 1991 (1895-96) *Obras Escolhidas de Goethe. Os Anos de Aprendizagem de Wilhelm Meister*, trad. Paulo Osório de Castro, notas e trad. das canções João Barrento, volumes II-III, Círculo de Leitores.
 2001 (1811-33) *Poésie et Vérité. Souvenirs de Ma Vie*, trad. et préf. Pierre du Colombier, Paris, Aubier Montaigne.
- GUSMÃO, Manuel
 1990 «As posições do leitor» in *Dois Sós, a Rosa. A Arquitectura do Mundo*, Lisboa, Caminho: 27-44.
 2004a *Migrações do Fogo*, Lisboa, Caminho.
- HERCULANO, Alexandre
 1973 (1831) «De Jersey a Granville» in *Obras Completas. Cenas de um Ano da Minha Vida. Poesia e Meditação (1831-1832). Apontamentos de Viagem (1853-1854)*, pref. e notas de Vitorino Nemésio, Amadora, Bertrand: 3-34.
- HUGO, Victor
 1995 (1856) *Les Contemplations*, présentation, notes, bibliographie et chronologie Pierre Laforgue, Paris, Flammarion.
- JUNQUEIRO, Guerra
 1949 (1880) *A Musa em Férias. Idílios e Sátiras*, Porto, Lello & Irmão.
- LEAL, Gomes
 1998 (1875) *Claridades do Sul*, ed. José Carlos Seabra Pereira, Lisboa, Assírio & Alvim.
- LISBOA, Irene
 1991 (1936) *Um Dia e Outro Dia... Diário de uma Mulher* in *Obras de Irene Lisboa. Poesia I. Um Dia e Outro Dia... Outono Havia de Vir*, vol. I, org. e pref. Paula Morão, intr. José Gomes Ferreira, Lisboa, Presença: 33-279⁴.
 1994 ([1956]) *Volta atrás para quê?*, org. e pref. Paula Morão, Lisboa, Presença.
 1995 (1942) *Esta Cidade!*, org. e pref. Paula Morão, Lisboa, Presença.
- LOPES, Fernão
 1983 (1644) *Crónica de D. João I, Primeira Parte*, pref. António Sérgio, intr. Humberto Baquero Moreno, Porto, Civilização.
- MALLARMÉ, Stéphane
 1976 (1895) *Igitur. Divagations. Un Coup de Dés*, préf. Yves Bonnefoy, Paris, Gallimard.
- MONTAIGNE, Michel de
 1952 (1580) *Essais*, 3 vols., intr., notes et index Maurice Rat, Paris, Garnier.
- MUSSET, Alfred de
 1973 (1836) *La Confession d'un Enfant du Siècle*, Paris, Gallimard/Folio.
- NAMORADO, Joaquim (org. e pref.)
 1987 *A Guerra Civil de Espanha na Poesia Portuguesa. Antologia*, Coimbra, Centelha.

⁴ Esta obra foi primeiro publicada sob o pseudónimo João Falco.

NERUDA, Pablo

1978 (1971) «A poesia não terá cantado em vão» in *Nasci para Nascer*, trad. Eduardo Saló, 2ª. ed., Mem Martins, Europa-América: 321-328⁵.

1982 (1962) *Plenos Poderes*, trad. Luís Pignatelli, 3ª. ed. bilingue, Lisboa, Dom Quixote.

NOBRE, António

1983 (2ª. ed.: 1898) *Só*, intr. Agustina Bessa-Luís, Porto, Civilização⁶.

NOVALIS

1998 (1800) *Hinos à Noite*, trad. e pref. Fíama Hasse Paes Brandão, 2ª. ed., Lisboa, Assírio & Alvim.

OLIVEIRA, Carlos de

1982 (1976) *Trabalho Poético*, Lisboa, Sá da Costa.

PASCOAES, Teixeira de

1982 *A Poesia de Teixeira de Pascoaes*, pref., selecção e notas Jorge de Sena, Porto, Brasília.

1990 (1911) *Marânus*, pref. Eduardo Lourenço, Lisboa, Assírio & Alvim.

PASSOS, Soares dos

1983 (1856) *Poesias*, pref. Álvaro Manuel Machado, Lisboa.

PESSOA, Fernando

1966 *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, ed. e pref. Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho, Lisboa, Ática.

1999 (1935) Carta a Adolfo Casais Monteiro in *Correspondência 1923-1935*, ed. Manuela Parreira da Silva, Lisboa, Assírio & Alvim: 337-347.

PIRES, José Cardoso

1972 (1972) *Dinossauro Excelentíssimo*, il. João Abel Manta, 2ª. ed., Lisboa, Arcádia.

1999 (1977) *E Agora, José? Ensaios*, 2ª. ed., Lisboa, Dom Quixote.

PROUST, Marcel

1984 (1854) *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard / Folio.

1990 (1927) *À la Recherche du Temps Perdu 7. Le Temps Retrouvé*, préf. Pierre-Louis Rey et Brian G. Rogers, Paris, Gallimard / Folio.

QUENTAL, Antero de

1989 (1865) *Odes Modernas*, pref. Nuno Júdice, 2ª. ed., Lisboa, Ulmeiro.

1994 (1886) *Sonetos*, org., intr. e notas de Nuno Júdice, Lisboa, IN-CM⁷.

⁵ Discurso pronunciado por ocasião da entrega do Prémio Nobel de Literatura, em 1971.

⁶ Esta edição respeita o texto da 2ª. ed. do *Só*, de 1898 (Lisboa), revista pelo autor. Se a primeira edição data de 1892 (Paris), José Bento e, mais tarde, Paula Morão fundamentaram a prevalência da 2ª. ed., preparada pelo próprio Nobre, que contém importantes alterações na estrutura da obra, materializadas em exclusões, em mudanças de ordem e na introdução de novos títulos que agrupam certos poemas.

⁷ Os *Sonetos* têm várias recolhas em volume, ainda em vida de Antero, sendo que a data que dou entre parênteses não corresponde às primeiras edições parciais da obra: a chamada edição Stenio (1861), a que se segue a edição da Renascença, com as datas de 1880-81, da iniciativa de Joaquim de Araújo. Refiro a de 1886, editada sob o título *Sonetos Completos*, com prefácio de Oliveira Martins, matriz das edições anteriores do século XX.

- QUINTELA, Paulo
1999 *Obras Completas. Traduções*, vol. III, org. António Sousa Ribeiro, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian / Serviço de Educação.
- REDOL, Alves
1976b (1943) *Fanga*, 9ª. ed., Mem Martins, Europa-América.
- RÉGIO, José
1978 (1929) *Biografia*, 6ª. ed., Porto, Brasília.
- RIMBAUD, Arthur
1999 *Poésies. Une Saison en Enfer. Illuminations*, Paris, Gallimard/Folio.
- RITSOS, Yannis
1979 (1942) «O último século antes do Homem (fragmentos)» in AA.VV *Poemas do Último Século Antes do Homem*, trad. Egito Gonçalves, direcção gráfica de Armando Alves, 2ª. ed., Porto, Inova & Oiro do Dia: 98-99⁸.
- ROSA, António Ramos
2001, *Antologia Poética*, pref., bibliografia e selecção Ana Paula Coutinho Mendes, s.l., Círculo de Leitores.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques
1973 (1782-89) *Confessions*, préf. J.-B. Pontalis, notes Catherine Koenig, ed. Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Paris, Gallimard/Folio.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de
1999 (1915) *Cén em Fogo. Oito Novelas*, ed. Fernando Cabral Martins, Lisboa, Assírio & Alvim.
- SENA, Jorge de
[1988]b (1961) «Prefácio da primeira edição» in *Poesia-I*, Lisboa, Edições 70: 23-30.
- SOARES, Bernardo
1998 (1982) *Livro do Desassossego*, ed. Richard Zenith, Lisboa, Assírio & Alvim.
- STENDHAL
1973 (1890) *Vie de Henry Brulard*, préf. Béatrice Didier, Paris, Gallimard.
- VALÉRY, Paul
1957a (1924) «Situation de Baudelaire» in *Œuvres-I*, édition établie et annotée Jean Hytier, Paris, Gallimard / Collection Bibiothèque de la Pléiade: 598-613.
1957b (1944) «Mallarmé» in *idem*: 706-710.
- VERDE, Cesário
1992 (1887) *Obra Completa*, org. e estudo Joel Serrão, 6ª. ed., Lisboa, Horizonte.
- WORDSWORTH, William
1974 (1810) «Essay Upon Epitaphs» in *The Prose Works of William Wordsworth*, vol. II, org. W. J. B. Owen and J. W. Smyser, Oxford, Clarendon: 43-119.
1991 (1802) «Preface to the Second Edition of the *Lyrical Ballads*» in *Lyrical Ballads*, org. R. L. Brett and A. R. Jones, London / New York, Routledge: 697-710.

⁸ A primeira edição deste volume é do mesmo ano, 1979. Foi-me pessoalmente confirmado pelo editor, Cruz Santos, que houve a vontade deliberada de dar como colectiva e anónima a autoria desta antologia. Por isso, são omitidos os nomes dos organizadores (Eugénio de Andrade e Cruz Santos) e do autor do prefácio, Óscar Lopes, a data colaborador da editora Inova.

WHITMAN, Walt

1961 *Leaves of Grass: Facsimile Edition of the 1860 Text*, intr. Roy Harvey Pearce, Ithaca, Cornell University Press.

3. Sobre José Gomes Ferreira

ABELAIRA, Augusto

1968 «José Gomes Ferreira, cantor (também) de passarinhos», *Diário de Lisboa*, 11 Abril: 4.

ABREU, Maria Fernanda de

2000 «Viva ou morra Dom Quixote? O grito dos poetas e a utopia cervantina: Miguel Torga e José Gomes Ferreira» in *Utopia e Quixotismo*. II Bienal de Cascais – Utopia 97, org. Câmara Municipal de Cascais e Fundação D. Luís I, Lisboa, Colibri: 33-48.

ARES MONTES, José

1987-1988 «Don Quijote en tres poetas portugueses», *Anales Cervantinos*, tomo XXV-XXVI, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas: 65-73.

CARLOS, Luís Adriano

2000 «O poeta e o século» in *José Gomes Ferreira. Operário das Palavras*. Catálogo da exposição comemorativa do centenário do nascimento, org. Raúl Hestnes Ferreira, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa: 17-20.

2002 «O sonho da mulher eléctrica» in *Viagem do Século XX em José Gomes Ferreira*, org. Isabel Pires de Lima, Rosa Maria Martelo e Pedro Eiras, Porto, Campo das Letras: 161-180.

CARMO, Carina Infante do

2000 «L'écriture historicisée de José Gomes Ferreira: une chronique de la Révolution des Oeillets», *Cahiers d'Etudes Romanes*, nouvelle série, n.º. 4, Aix-en-Provence — «Transformations Discursives 2», Équipe d'Accueil Etudes Romanes/Université de Provence (Aix-Marseille 1): 253-265.

2001 «O esqueleto esquisito e as lentes progressivas do inventor de diários», *O Escritor*. Associação Portuguesa de Escritores, n.º. 15/16/17, Lisboa, Março: 28-41.

2002a «'Que sei eu do povo?', uma entre outras interrogações incómodas de José Gomes Ferreira», in *Presenças de Régio*. Actas do 8.º Encontro de Estudos Portugueses ALEP, coord. António Manuel Ferreira, Aveiro, Universidade de Aveiro: 93-100.

2002b «A cidade irreal de José Gomes Ferreira» in *Viagem do Século XX em José Gomes Ferreira*, org. Isabel Pires de Lima, Rosa Maria Martelo e Pedro Eiras, Porto, Campo das Letras: 43-60.

COELHO, Eduardo Prado

1972a «Poeta: apenas vê o que não ilumina» in *A Palavra sobre a Palavra*, Porto, Portucalense: 93-96.

1972b «O irreal impossível em José Gomes Ferreira» in *idem*: 97-104.

CRUZ, Gastão

1999a «Duas notas sobre José Gomes Ferreira» in *A Poesia Portuguesa Hoje*, 2ª. ed. corrigida e aumentada, Lisboa, Relógio d'Água: 37-40⁹.

DIONÍSIO, Mário

1942 «Ficha 4», *Seara Nova*, n.º. 762, Lisboa, Março: 86-87.

⁹ Destas duas notas só a primeira integrou a 1ª. ed. de *A Poesia Portuguesa Hoje* (1973).

- 1983 (1978) «O poeta militante», pref. a *Poeta Militante. Viagem do Século Vinte em Mim*, vol. I, 3ª. ed., Lisboa, Moraes: I-XXII.
- 1990 (1978) Pref. a *O Mundo dos Outros* de José Gomes Ferreira, 8ª. ed., Lisboa, Dom Quixote: 9-31.
- DUMAS, Catherine
- 2002 «Dia a dia, a poesia: José Gomes Ferreira, *Poeta Militante I*» in *Viagem do Século XX em José Gomes Ferreira*, org. Isabel Pires de Lima, Rosa Maria Martelo e Pedro Eiras, Porto, Campo das Letras: 79-96.
- EIRAS, Pedro
- 2002 «João Sem Medo para além do espelho» in *Viagem do Século XX em José Gomes Ferreira*, org. Isabel Pires de Lima, Rosa Maria Martelo e Pedro Eiras, Porto, Campo das Letras: 223-246.
- FERREIRA, Ana Paula
- 2002 «O Mundo dos Outros. Crítica da presença e ética da representação» in *Viagem do Século XX em José Gomes Ferreira*, org. Isabel Pires de Lima, Rosa Maria Martelo e Pedro Eiras, Porto, Campo das Letras Editores: 11-31.
- FERREIRA, Raúl Hestnes
- 2001 *José Gomes Ferreira. Fotobiografia*, Lisboa, Dom Quixote.
- FERREIRA, Raúl Hestnes (org.)
- 2000 *José Gomes Ferreira. Operário das Palavras*. Catálogo da exposição comemorativa do centenário do nascimento (Palácio Galveias, 23 Novembro 2000-7 Janeiro 2001), estudos Luís Adriano Carlos e Paula Morão, intr. Raúl Hestnes Ferreira, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa.
- FRIAS, Joana Matos
- 2002 «José Gomes Ferreira, caçador de imagens» in *Viagem do Século XX em José Gomes Ferreira*, org. Isabel Pires de Lima, Rosa Maria Martelo e Pedro Eiras, Porto, Campo das Letras: 115-131.
- GARCIA, Chianca de
- 1971 «Oração laica em louvor de um poeta», *Diário de Lisboa*, 19 Janeiro: 11.
- 1974 «Na república das letras», *Diário de Lisboa*, 26 Dezembro: 3 e 15.
- LEPECKI, Maria Lúcia
- 1988 (1980) «Poeta militante, sinédoque, eufemia, disfemia» in *Sobreimpressões. Estudos de Literatura Portuguesa e Africana*, Lisboa, Caminho: 65-82.
- LOURENÇO, Eduardo
- 1968 «José Gomes Ferreira ou a música¹⁰ hostil» in *Jornal de Notícias*. Suplemento Literário, Porto, 27 Junho: 1-2.
- MARTELO, Rosa Maria
- 2004a «Auto-retrato enquanto ‘poeta militante’» in *Em Parte Incerta. Estudos de Poesia Portuguesa Moderna e Contemporânea*, Porto, Campo das Letras: 13-25.
- 2004c (2002) «Presenças entre parênteses. Estatuto e função das inscrições parentéticas na poesia de José Gomes Ferreira» in *idem*. 25-39.

¹⁰ Pela leitura do texto, creio que onde se lê «música» se deve ler «musa».

- MARTINHO, Fernando J. B.
1986 «Nota sobre a génese de ‘Viver sempre também cansa’», *Vértice*, n.º. 473-475, Coimbra, Julho-Dezembro: 36-41.
- MARTINS, Manuel Frias
1986 «O modo retórico da poética de José Gomes Ferreira», *Vértice*, n.º. 473-475, Coimbra, Julho-Dezembro: 73-78.
- MASCARENHAS, João Mário e RÊGO, Manuela (org.)
2000 *José Gomes Ferreira-Alexandre Ferreira. A Revolução é um Sonho*, Lisboa, Biblioteca-Museu República e Resistência/Câmara Municipal de Lisboa.
- MATOS, Nelson de
2003 «José Gomes Ferreira» in *Textos de Contracapa* <www.textosdecontracapa.blogspot.com> 16 Julho, 2 páginas (última consulta: 30 Julho 2005).
- MEDEIROS, Paulo
2002 «Armados de nuvens» in *Viagem do Século XX em José Gomes Ferreira*, org. Isabel Pires de Lima, Rosa Maria Martelo e Pedro Eiras, Porto, Campo das Letras: 209-221.
- MOISÉS, Carlos Felipe
1983 *Poética da Rebeldia. A Trajectória Militante de José Gomes Ferreira*, Lisboa, Moraes.
2002 «Campo e cidade no arsenal poético de José Gomes Ferreira. Fac-símile e transcrição de carta inédita de José Gomes Ferreira a Carlos Felipe Moisés» in *Viagem do Século XX em José Gomes Ferreira*, org. Isabel Pires de Lima, Rosa Maria Martelo e Pedro Eiras, Porto, Campo das Letras: 61-77.
- MORÃO, Paula
2000b «O poeta andante, um fingidor em prosa» in *José Gomes Ferreira. Operário das Palavras*, catálogo da exposição comemorativa do centenário do nascimento, org. Raúl Hestnes Ferreira, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa: 21-28.
2002c «José Gomes Ferreira: o enigma do nome» in *Viagem do Século XX em José Gomes Ferreira*, org. Isabel Pires de Lima, Rosa Maria Martelo e Pedro Eiras, Porto, Campo das Letras: 193-208.
- MOURÃO-FERREIRA, David
1980a (1956) «José Gomes Ferreira I. Na publicação de *Elétrico*» in *Vinte Poetas Contemporâneos*, 2ª. ed. revista e ampliada, Lisboa, Ática: 53-56
1980b (1968) «José Gomes Ferreira II. No cinquentenário da sua estreia poética» in *idem*: 57-60.
- NOGUEIRA, Franco
1954a «Seis poetas maiores II [José Gomes Ferreira]» in *Jornal de Crítica Literária (1943-1953)*, Lisboa, Portugal: 233-244.
1954b «Conto, novela e romance 1 [sobre *O Mundo dos Outros*]» in *idem*: 175-181.
- OLIVEIRA, Carlos de
1979b (1968) «Autor, encenador, actor» in *O Aprendiz de Feiticeiro*, 3ª. ed. corrigida, Lisboa, Sá da Costa: 163-164.
- PEDRO, Maria do Sameiro
1995 *A Auto-Reflexividade nos Diários de José Gomes Ferreira*, Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (texto policopiado).

- PEREIRA, Maria Helena da Rocha
 [1988] (1981-1982) «Motivos clássicos na poesia portuguesa contemporânea: o mito de Orfeu e Eurídice» in *Novos Ensaios sobre Temas Clássicos na Poesia Portuguesa*, Lisboa, IN-CM: 303-322.
- PINTO, Célia Maria
 2005 (2003) *A Poesia Pastoral de José Gomes Ferreira*, Lisboa, Departamento de Literaturas Românicas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa/Colibri.
- PITA, António Pedro
 2002d «A transfiguração dos dias» in *Viagem do Século XX em José Gomes Ferreira*, org. Isabel Pires de Lima, Rosa Maria Martelo e Pedro Eiras, Porto, Campo das Letras: 33-41.
- ROCHA, Clara
 1992a «A Memória das Palavras de José Gomes Ferreira» in *Máscaras de Narciso. Estudos sobre a Literatura Autobiográfica em Portugal*, Coimbra, Almedina: 207-210.
- ROSA, António Ramos
 1986 «Proposições sobre a poesia de José Gomes Ferreira», *Vértice*, n.º. 473-475, Coimbra, Julho-Dezembro: 7-11.
- SACRAMENTO, Mário
 1959 (1958) «O mundo de José Gomes Ferreira» in *Ensaios de Domingo*, Coimbra, Coimbra Editora: 201-207.
 1974 (1965) «A Memória das Palavras» in *Ensaios de Domingo-II*, Porto, Inova: 309-318.
- TORRES, Alexandre Pinheiro
 1951 «José Gomes Ferreira. Notas para uma tentativa de interpretação da sua poesia», *A Serpente*, Lisboa, fasc. 1: 8-14 e 16.
 1962 «A poesia de José Gomes Ferreira» in *Poesia-I*, 2ª. ed., Lisboa, Portugal: IX-LXVII.
 1975 *Vida e Obra de José Gomes Ferreira*, Amadora, Bertrand.
 1990a (1962) «Introdução ao estudo da poesia de José Gomes Ferreira» in *Ensaios Escolhidos-II. Estudos sobre as Literaturas de Língua Portuguesa*, Lisboa, Caminho: 123-168.
 1990b «A Primavera no coração», *o diário*. Suplemento Cultural, Lisboa, 3 Fevereiro: 10-11.

4. Sobre o tempo histórico-literário de José Gomes Ferreira

- ABREU, Maria Fernanda de
 1997 *Cervantes no Romantismo Português. Cavaleiros Andantes, Manuscritos Encontrados e Gargalhadas Moralíssimas*, Lisboa, Estampa.
- ALMEIDA, Maria Manuela Carvalho de
 1996 *A Literatura entre o Sacerdócio e o Mercado. Balzac e Fialho de Almeida*, Coimbra, Angelus Novus.
- ANDRINGA, Diana e CALDEIRA, Alfredo (org.)
 1994 *Em Defesa de Aquilino Ribeiro*, pref. Mário Soares, Lisboa, Terramar.

- AZEVEDO, Cândido de
1997 *Mutiladas e Proibidas. Para a Censura Literária em Portugal nos Tempos do Estado Novo*, Lisboa, Caminho.
- BARRENTO, João
1987 «Figuras da modernidade na poesia urbana: de Baudelaire a Pessoa» in *O Espinho de Sócrates. Expressionismo e Modernismo*, Lisboa, Presença: 85-101.
1996a (1990) «Linhas do horizonte. O mal-estar na civilização e as utopias de linguagem na viragem do século» in *A Palavra Transversal. Literatura e Ideias no Século XX*, Lisboa, Cotovia: 33-45.
1996b (1994) «O astro baço. A poesia portuguesa sob o signo de Saturno» in *idem*: 79-94.
- BUESCU, Helena Carvalho
1986 «Pinceladas – a propósito de Cesário Verde», *Colóquio/Letras*, n.º. 93, Lisboa, Setembro: 69-73.
1990 *Incidências do Olhar: Percepção e Representação. Natureza e Registo Descritivo na Evolução do Romance Romântico (Portugal, França, Inglaterra)*, Lisboa, Caminho.
1995a «Discurso e constituição do sujeito: o caso de *Memórias* de Guilherme do Amaral» in *A Lua, a Literatura e o Mundo*, Lisboa, Cosmos: 51-58.
1995b (1993) «Sujeito, voz e ficcionalização nos sonetos de Antero» in *idem*: 227-235.
1997 «Autor textual» in *Dicionário do Romantismo Literário Português*, coord. Helena Carvalho Buescu, Lisboa, Caminho: 27-36.
2001a (1999) «Legitimação do ‘retrato de artista’». Formas de poética explícita no prefácio garrettiano» in *Chiaroscuro. Modernidade e Literatura*, Porto, Campo das Letras: 79-96.
2001b (1999) «Motivos do sujeito frágil na lírica portuguesa (entre Simbolismo e Modernismo)» in *idem*: 188-204.
2001c «‘Touch the Screen’: da poesia como coisa mental e figuração em Fernando Pessoa», in *idem*: 226-237.
2001d «Cesário Verde e o romantismo» in *Dicionário do Romantismo Literário Português*, coord. Helena Carvalho Buescu, Lisboa, Caminho: 569-571.
2005a «Introdução – Modernidade, fronteiras, cristalização» in *Cristalizações: Fronteiras da Modernidade*, Lisboa, Relógio d’Água: 21-44.
- CÂMARA, João de Brito
1996 (1944) *O Modernismo em Portugal (Entrevista com Edmundo de Bettencourt)*, fac-simile, Coimbra, Minerva.
- CARLOS, Luís Adriano
1999 *Fenomenologia do Discurso Poético. Ensaio sobre Jorge de Sena*, Porto, Campo das Letras.
- CARMO, Carina Infante do
1997 «Uma Luz ao Longe: a aventura da aprendizagem e a raiz serrana do herói» in *Adolescer em Clausura. Olhares de Aquilino, Régio e Vergílio Ferreira sobre o Romance de Internato*, Viseu/Faro, Centro de Estudos Aquilino Ribeiro / Universidade do Algarve: 55-111.
- COCHOFEL, João José
1990 *Opiniões com Data*, Lisboa, Caminho.
- COSTA, José Alves da
1996 *Gás de Lisboa. Da Iluminação Pública a Gás na Lisboa Romântica ao Gás Natural*, Porto, Lello.
- CRUZ, Gastão
1999b (1973) «O conceito de modernidade e a poesia portuguesa contemporânea» in *A Poesia Portuguesa Hoje*, 2ª. ed. corrigida e aumentada, Lisboa, Relógio d’Água: 13-17.
1999c (1988) «Carlos de Oliveira. Uma poética da brevidade no contexto do neo-realismo» in *idem*: 63-69.

- CUADRADO, Perfecto E.
1998 «Introdução em três movimentos» in *A Única Real Tradição Viva. Antologia da Poesia Surrealista Portuguesa*, Lisboa, Assírio & Alvim: 7-65.
- CURTO, Diogo Ramada
2002 «Nota de apresentação» a João Pedro George, *O Meio Literário Português (1960/1998). Prémios Literários, Escritores e Acontecimentos*, Lisboa, Difel: IX-XII.
- DIONÍSIO, Eduarda, FARIA, Almeida e MATOS, Luís Salgado (org.)
[1968] *Situação da Arte. Inquérito Junto de Artistas e Intelectuais Portugueses*, s.l., Europa-América.
- DIONÍSIO, Mário
1944 *Ficha 14*, Lisboa, Edição de Autor.
1954 «O sonho e as mãos», *Vértice*, Coimbra, n.º. 124, Janeiro e n.º. 125, Fevereiro: 33-37 e 93-101.
[1973] (1956) *A Paleta e o Mundo-I*, 2.ª. ed., s.l., Europa-América.
1982 «Fui sempre anti-stalinista», entrevista de Augusto M. Seabra, *Expresso*. Revista («Especial Anos 40»), Lisboa, 24 Abril: 21.
- EIRAS, Pedro
2004 *A Fragmentação do Sujeito na Escrita da Modernidade*. Dissertação de Doutoramento em Literatura Portuguesa apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto (texto policopiado)¹¹.
- FERRAZ, Maria de Lourdes A.
1997 «Ironia romântica» in *Dicionário do Romantismo Literário Português*, coord. Helena Carvalhão Buescu, Lisboa, Caminho: 246-249.
- FERREIRA, Ana Paula
1992 *Alves Redol e o Neo-Realismo Português*, Lisboa, Caminho.
- GEORGE, João Pedro
2002 *O Meio Literário Português. Prémios Literários, Escritores e Acontecimentos (1960-1998)*, Lisboa, Difel.
- GIL, Ana Cristina Correia
1996 *Figuras de Dândi na Literatura Portuguesa do Século XIX*, Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (texto policopiado).
- GOMES, Raul
1949 «*Colheita Perdida*, por Carlos de Oliveira. *Cantigas de Circunstância*, por Armindo Rodrigues», *Vértice*, n.º. 70, Coimbra, Junho: 368-369.
- GUIMARÃES, Fernando
1990 *Poética do Simbolismo em Portugal*, Lisboa, IN-CM.
1996 (1972) «Uma vertente expressionista das intenções sociais do neo-realismo» in *Ideologia e Literatura. Uma Abordagem desde Almeida Garrett a Jorge de Sena*, 2.ª. ed. revista e aumentada, Porto, Lello: 138-145.
1999 *O Modernismo Português e a sua Poética*, Porto, Lello.
- GUSMÃO, Manuel

¹¹ Já não me foi possível consultar, para o presente trabalho, a edição em livro desta dissertação: *Esquecer Fausto. A Fragmentação do Sujeito em Raul Brandão, Fernando Pessoa, Herberto Helder e Maria Gabriela Llansol*, Porto, Campo das Letras, 2006.

- 1988 «Textualização, polifonia e historicidade» *Vértice*, II série, n.º. 6, Lisboa, Setembro: 47-51.
- 1997 «Transformações da poesia portuguesa no princípio dos anos 60» in *Literatura, Artes e Identidade Nacional. Actas dos 3.ºs. Cursos Internacionais de Verão de Cascais* (8-13 Julho 1996), vol. 4, Cascais, Câmara Municipal de Cascais: 189-198.
- 1999a «Notes for a Cartography of Twentieth-Century Portuguese Poetry» in *A Revisionary History of Portuguese Literature*, org. Miguel Tamen and Helena Carvalhão Buescu, New York / London, Garland Publishing: 153-175.
- 1999b «A literatura portuguesa e o 25 de Abril», *O Militante*, n.º. 242, Lisboa, Setembro-Outubro: 39-41.
- LEAL, Ernesto Castro
2000 «Nun'Álvares: símbolo e mito nos séculos XIX e XX», *Lusitania Sacra. Revista do Centro de Estudos de História Religiosa*, 2ª série, n.º. XII, Lisboa: 143-183.
- LEPECKI, Maria Lúcia
1984 «O romance português contemporâneo na busca da história e da historicidade» in AA.VV *Le Roman Portugais Contemporain*. Actas do colóquio (Paris, 24-27 Outubro 1979), Lisboa/Paris, Fundação Calouste Gulbenkian/Centre Culturel Portugais: 13-21.
- LISBOA, Eugénio
[1988] *José Régio ou a Confissão Relutante. Estudo Crítico-Biográfico e Antológico*, s.l., Rolim.
- LOPES, Óscar
1987 «Cesário Verde ou do romantismo ao modernismo» in *Entre Fialho e Nemésio. Estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea*, vol. I, Lisboa, IN-CM: 461-473.
1996 (1955) «7ª. Época (Época Contemporânea)» in *História da Literatura Portuguesa* de Óscar Lopes e António José Saraiva, 17ª. ed., corrigida e actualizada, Porto, Porto Editora: 937-1147¹².
- LOPES, Silvina Rodrigues
2002 «Anos 50. Ficção» in *História da Literatura Portuguesa 7. As Correntes Contemporâneas*, dir. Óscar Lopes e Maria de Fátima Marinho, Lisboa, Alfa: 323-342.
- LOPES-GRAÇA, Fernando
1989 (1959) *A Música Portuguesa e os Seus Problemas-II*, 2ª. ed., Lisboa, Caminho.
- LOPES-GRAÇA, Fernando (música) e RODRIGUES, Armindo *et alii* (versos inéditos)
1981 (1946) *Marchas, Danças e Canções Próprias para Grupos Vocais e Instrumentos Populares*, 2ª. ed., Lisboa, Edições 1 de Outubro.
- LOSA, Margarida Lieblich
1988 *From Realistic Novel to Working-Class Romance: An Introduction to the Study of the Brazilian, Italian, and Portuguese New Social Novel, 1935-1955, in Light of New Critical Theory on Realism, Fiction, and Reader-Response*, Dissertation for the Degree of Doctor of Philosophy, Department of Comparative Literature/Faculty of Arts and Sciences/New York University (texto policopiado).
1999 «Neo-Realismo e populismo: a questão do destinatário» in *Encontro Neo-Realismo. Reflexões sobre um Movimento. Perspectivas para um Museu*. Comunicações apresentadas no âmbito do encontro realizado no Palácio do Sobralinho, Março 1997, org. Júlio Graça, Vila Franca de Xira, Museu do Neo-Realismo / Câmara Municipal de Vila Franca de Xira: 181-194.
- LOUREIRO, La Salette

¹² A abrir a *História da Literatura Portuguesa*, consta uma observação que dá Óscar Lopes como o único autor da «7ª Época (Época Contemporânea)».

1996 *A Cidade em Autores do Primeiro Modernismo. Pessoa, Almada e Sá-Carneiro*, Lisboa, Estampa.

LOURENÇO, Eduardo

- 1983a (1975) «Fernando Pessoa ou o estrangeiro absoluto» in *Poética e Metafísica. Camões, Antero, Pessoa*, Lisboa, Gradiva: 153-157.
- 1983b (1968) *Sentido e Forma da Poesia Neo-Realista*, 2ª. ed., Lisboa, Dom Quixote.
- 1983c (1977) «Walt Whitman e Pessoa» in *Poética e Metafísica. Camões, Antero, Pessoa*, Lisboa, Gradiva: 167-191.
- [1987] (1974) «Dialéctica mítica da nossa modernidade» in *Tempo e Poesia*, 2ª. ed., Lisboa, Relógio d'Água: 183-243.
- 1988 (1978) «Da literatura como interpretação de Portugal» in *O Labirinto da Saudade. Psicanálise Mítica do Destino Português*, 3ª. ed., Lisboa, Dom Quixote: 77-118.
- 1990 Pref. a *Marânus* de Teixeira de Pascoaes, Lisboa, Assírio & Alvim: VII-XII.
- 1993a (1982) «A ficção dos anos 40» in *O Canto do Signo. Existência e Literatura. 1957-1993*, Lisboa, Presença: 284-291.
- 1993b (1966) «Uma literatura desenvolva ou os filhos de Álvaro de Campos» in *idem*: 255-268.
- 1993c (1984) «Situação de Régio» in *idem*: 144-149.
- 1993d «Os dois Cesários» in *Cesário Verde. Comemorações do Centenário da Morte do Poeta*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian / ACARTE: 119-135.
- 1993e (1984) «Literatura e revolução» in *O Canto do Signo. Existência e Literatura. 1957-1993*, Lisboa, Presença: 292-301.
- 1996 [Intervenção intercalada com outros oradores na] «Sessão testemunhal sobre o neo-realismo», *Vértice*, Lisboa, II série, nº. 75, Dezembro: 59-89.

LOURENÇO, Jorge Fazenda

- 1998 *A Poesia de Jorge de Sena. Testemunho, Metamorfose, Peregrinação*, Paris, Centre Culturel Calouste Gulbenkian.

MADEIRA, João

- 1996 *Os Engenheiros de Almas. O Partido Comunista e os Intelectuais (dos Anos Trinta a Inícios de Sessenta)*, Lisboa, Estampa.
- 1999 «'A vossa ponte não serve para passar'. A polémica interna do neo-realismo e o PCP» in *Encontro Neo-Realismo. Reflexões sobre um Movimento. Perspectivas para um Museu*. Comunicações apresentadas no âmbito do encontro realizado no Palácio do Sobralinho, Março 1997, org. Júlio Graça, Vila Franca de Xira, Museu do Neo-Realismo / Câmara Municipal de Vila Franca de Xira: 103-118.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel

- 1981 *Os Dois Crepúsculos. Sobre Poesia Portuguesa Actual e Outras Crónicas*, Lisboa, A Regra do Jogo.
- 1989 *Um Pouco da Morte*, Lisboa, Presença.

MARTELO, Rosa Maria

- 1998 *Carlos de Oliveira e a Referência em Poesia*, Porto, Campo das Letras.
- 2004b (1996) «Poesia e aporia. Carlos de Oliveira, João José Cochofel e a poética neo-realista nos anos 40 e 50» in *Em Parte Incerta. Estudos de Poesia Portuguesa Moderna e Contemporânea*, Porto, Campo das Letras: 50-61.
- 2004d (2002) «Retrato do artista enquanto reescritor» in *idem*: 113-127.
- 2005 «Relendo 'O sentimento de um ocidental» in *O Sentimento dum Ocidental* de Cesário Verde, Porto, Campo das Letras: 37-67.

MARTINHO, Fernando J. B.

- 1991 (1983) *Pessoa e a Moderna Poesia Portuguesa*, 2ª. ed., Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- 1995 «A Segunda Guerra Mundial na poesia portuguesa», *Vértice*, II série, nº. 69, Lisboa, Novembro-Dezembro: 131-136.

- 1996 *Tendências Dominantes da Poesia Portuguesa da Década de 50*, Lisboa, Colibri.
- 2004 «Limites cronológicos do modernismo poético português» in *Largo Mundo Alumiado. Estudos em Homenagem a Vítor Aguiar e Silva*, vol. I, org. Carlos Mendes de Sousa e Rita Patrício, Braga, Centro de Estudos Humanísticos / Universidade do Minho: 331-341.
- MARTINS, Fernando Cabral
- 1994 «Ao Raio X da ‘visão de artista’» in *Poesia & Ciência*, org. Kelly Basílio e Manuel Gusmão, Lisboa, Cosmos/G.U.E.L.F.: 129-135.
- 1997 *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, Lisboa, Estampa.
- 2000a (1993) «Notas sobre a imagem do poeta em António Nobre e Mário de Sá-Carneiro» in *O Trabalho das Imagens*, Lisboa, Aríon: 95-106.
- 2000b «A imagem surrealista e o princípio de identidade» in *idem*: 211-221.
- 2005 *Julio. O Realismo Mágico*, Lisboa, Caminho/Edimpresa.
- MENDES, Margarida Vieira
- 1980 «O conceito de poesia na 2ª. metade do século XIX à luz dos prefácios de então — Persistência do Romantismo» in *Para uma História das Ideias Literárias em Portugal*, de Maria Lúcia Lepecki, Lucília Gonçalves Pires e Margarida Vieira Mendes, Lisboa, INIC/Centro de Literaturas de Expressão Portuguesa da Universidade de Lisboa: 61-94.
- MONTEIRO, Adolfo Casais
- 1972 (1965) *A Palavra Essencial. Estudos sobre Poesia*, 2ª. ed., Lisboa, Verbo.
- 1977 (1970-71) «Cesário Verde» in *A Poesia Portuguesa Contemporânea*, Lisboa, Sá da Costa: 15-34.
- 1995 (1954) «A poesia, o ensaio e a crítica» in *O Que Foi e o Que não Foi o Movimento da presença*, pref., org. e notas Fernando J. B. Martinho, Lisboa, IN-CM: 21-28.
- 2003 (1959) *A Poesia da presença. Estudo e Antologia*, Lisboa, Cotovia.
- MORÃO, Paula
- 1989 *Irene Lisboa. Vida e Escrita*, Lisboa, Presença.
- 1997 Pref. a *O Pouco e o Muito. Crónica Urbana. Obras de Irene Lisboa*, vol. VI, org. Paula Morão, Lisboa, Presença: 7-20.
- 2000a «O feminino perverso em poetas portugueses entre o fim-de-século e Orpheu» in *Salomé e Outros Mitos. O Feminino Perverso em Poetas Portugueses entre o Fim-de-Século e Orpheu. Ensaio e Antologia*, Lisboa, Cosmos: 11-62.
- 2002a «A poética de Luísa Dacosta. Jardins submersos e outros espelhos», *Malasartes. Cadernos de Literatura para a Infância e Juventude*, n.º. 9, Porto, Outubro: 3-10.
- 2002b «José Cardoso Pires: o retrato em ‘modo José’», *Colóquio/Letras*, n.º. 159-160, Lisboa, Janeiro-Junho: 299-313.
- 2004a (2000) «Estudo das fontes e de alguma descendência do *Só* de António Nobre» in *Retratos com Sombra. António Nobre e os seus Contemporâneos*, Porto, Caixotim: 125-156.
- 2004b (1992) «A temática do cavaleiro andante em Antero, em António Nobre e em Gomes Leal» in *idem*: 11-23.
- MOURÃO-FERREIRA, David
- [1981] (1954) «A poesia confidencial das *Folhas Caídas*» in *Hospital das Letras. Ensaaios*, 2ª. ed., Lisboa, IN-CM: 57-66.
- NAMORADO, Joaquim
- 1982 «Staline só é um problema para os anticomunistas», entrevista de Maria José Mauperrin e João Carreira Bom, *Expresso*. Revista («Especial Anos 40»), Lisboa, 24 Abril: 22-23.
- 1994 (1940) «Breve introdução à leitura dos poetas modernistas portugueses I e II» in *Obras. Ensaios e Críticas. Uma Poética da Cultura*, org., pref. e notas António Pedro Pita, Lisboa, Caminho: 240-250.

NUNES, João Arsénio

- 1999 «Comunismo, antifascismo e intelectuais nos anos 30» in *Encontro Neo-Realismo. Reflexões Sobre um Movimento. Perspectivas Para um Museu*. Comunicações apresentadas no âmbito do encontro realizado no Palácio do Sobralinho, Março 1997, org. Júlio Graça, Vila Franca de Xira, Museu do Neo-Realismo/Câmara Municipal de Vila Franca de Xira: 83-95.

Ó, Jorge Ramos do

- 1992 «Salazarismo e cultura» in *Portugal e o Estado Novo (1930-1960)*, coord. Fernando Rosas, *Nova História de Portugal*, dir. Joel Serrão e A. H. de Oliveira Marques, vol. XII, Lisboa, Presença: 391-454.
- 1999 *Os Anos de Ferro: o Dispositivo Cultural durante a Política do Espírito, 1933-1949: Ideologia, Instituições, Agentes e Práticas*, Lisboa, Estampa.

OLIVEIRA, Carlos de

- 1979a (1971) «À espera de leitores» in *O Aprendiz de Feiticeiro*, 3ª. ed. corrigida, Lisboa, Sá da Costa: 167-171.
- 1979c «O iceberg» in *idem*: 181-197.
- 1979d «O tesoiro ao sol» in *idem*: 97-126.
- 1979e «O que é o povo?» in *idem*: 177-180.
- 1981 «A última entrevista com Carlos de Oliveira. O neo-realismo e a vivência pessoal», entrevista de Teresa Maria Chaby Calado, *o diário*. Suplemento Cultural, Lisboa, 1 Novembro: 8.

PEREIRA, José Carlos Seabra

- 1992 «Antero: o futuro que a poesia portuguesa lhe deu», *Colóquio/Letras*, nº. 123-124, Lisboa, Janeiro-Junho: 261-288.
- 1998 Pref. e notas a *Claridades do Sul* de Gomes Leal, Lisboa, Assírio & Alvim: 7-23 e 335-342.

PEREIRA, José Pacheco

- 1999 «Cunhal intelectual estalinista (1939-1940)» in *Álvaro Cunhal. Uma Biografia Política I. 'Daniel', o Jovem Revolucionário (1913-1941)*, Lisboa, Temas & Debates: 337-370.
- 2005 «A purga dos intelectuais» in *Álvaro Cunhal. Uma Biografia Política III. O Prisioneiro (1949-1960)*, Lisboa, Temas & Debates: 219-262.
- 2006 «A imortalidade de Cunhal», entrevista de Rodrigues da Silva, *JL*, 4-17 Janeiro: 12-15.

PIMENTEL, F. J. Vieira

- 2001a (1997) «A modernidade, a tradição e Garrett (2). O nascimento do autor moderno no Frei Luís de Sousa» in *Literatura Portuguesa e Modernidade – Teoria, Crítica, Ensino*, Coimbra, Angelus Novus: 104-114.
- 2001b (1999) «A modernidade, a tradição e Garrett (1). Tópicos para uma releitura das *Folhas Caídas*» in *idem*: 115-121.

PIRES, Daniel

- 1996 (1986) *Dicionário da Imprensa Periódica Literária do Século XX*, 3 vols., Lisboa, Grifo.

PITA, António Pedro

- 2002a «A imprensa no aparelho cultural neo-realista» in *Conflito e Unidade no Neo-Realismo Português. Arqueologia de uma Problemática*, Porto, Campo das Letras: 93-122¹³.
- 2002b «Sobre a formação teórica do neo-realismo» in *idem*: 37-91.
- 2002c «Conflito e unidade no neo-realismo português» in *idem*: 225-241.

PITA, António Pedro e DIAS, Luís Augusto da Costa

- 1996 *A Imprensa Periódica na Génese do Movimento Neo-Realista 1933-1945. Pesquisa. Resultados. Catálogo*, Vila Franca de Xira, Câmara Municipal de Vila Franca de Xira / Museu do Neo-Realismo.

¹³ Dado que este ensaio deriva da fusão e revisão de textos com datas diferentes, optei por dar apenas a data da edição que utilizei.

- REDOL, Alves
 1976a (1963) «À maneira de prefácio» in *Fanga*, 9ª. ed., Mem Martins, Europa-América: 29-41.
 1993 (1965) «Breve memória» in *Gaibéus*, 18ª. ed., pref. Óscar Lopes, Lisboa, Caminho: 37-54.
- RÉGIO, José
 1977 (1937) «Um Dia e Outro Dia..., Outono Havia de Vir. João Falco» in *Páginas de Doutrina e Crítica da presença*, Porto, Brasília: 213-218.
- REIS, Carlos
 1992 «Antero e a consciência da poesia», *Colóquio/Letras*, n.º. 123-124, Lisboa, Janeiro-Junho: 83-92.
- REIS, Carlos (apresentação crítica, selecção, notas e sugestões de análise literária)
 1981 *Textos Teóricos do Neo-Realismo Português*, Lisboa, Comunicação.
- REYNAUD, Maria João
 2000 *Metamorfoses da Escrita*. Húmus, de Raul Brandão, Porto, Campo das Letras.
- ROCHA, Clara
 1985 *Revistas Literárias do Século XX em Portugal*, Lisboa, IN-CM.
 1992b «A poética dos géneros autobiográficos» in *Máscaras de Narciso. Estudos sobre a Literatura Autobiográfica em Portugal*, Coimbra, Almedina: 25-44.
 2002a «O cachimbo de António Nobre» in *O Cachimbo de António Nobre e Outros Ensaios*, Lisboa, Dom Quixote: 11-22.
 2002b «O trabalho do tempo nas Memórias de Raul Brandão» in *idem*: 23-32.
- RODRIGUES, Urbano Tavares
 1990 «A Sociedade Portuguesa de Escritores e o seu papel na cultura portuguesa», *Vértice*, II série, n.º. 33, Lisboa, Dezembro: 114-115.
- ROSAS, Fernando e PINTO, J. M. Brandão (org.)
 1996 *Dicionário de História do Estado Novo*, 2 vols., Venda Nova, Bertrand.
- RUBIM, Gustavo
 2003 (1999) «As armadilhas da confiança» in *Arte de Sublinhar. Ensaios*, Coimbra, Angelus Novus: 15-23.
- SANTOS, Maria de Lourdes Costa Lima dos
 1985 *Intelectuais Portugueses na Primeira Metade de Oitocentos*, Lisboa, Presença.
- SEIXO, Maria Alzira
 1984 «Literatura e revolução: ficção», *Colóquio/Letras*, n.º. 78, Lisboa, Março: 30-42.
- SENA, Jorge de
 1977a (1961) «A poesia da presença» in *Régio, Casais, a presença e Outros Afins*, Porto, Brasília: 59-68.
 1977b «O quinquentenário da presença» in *idem*: 17-33.
 [1988]a (1955) «Tentativa de um panorama coordenado da literatura portuguesa de 1901 a 1950 (Tetracórnio)» in *Estudos de Literatura Portuguesa – II*, Lisboa, Edições 70: 59-86.
- SERRÃO, Joel
 1978 «Noite natural e noite técnica» in *Temas Oitocentistas-II. Para a História de Portugal no Século Passado. Ensaios*, Lisboa, Horizonte: 13-58.

- SILVA, Garcez da
1990 *Alves Redol e o Grupo Neo-Realista de Vila Franca*, Lisboa, Caminho.
- SILVA, Raquel Henriques da
1999 «Anos 30. O desejo de *expressão*, crítica e ultrapassagem do modernismo» in *Panorama Arte Portuguesa no Século XX*, coord. Fernando Pernes, direcção gráfica de Armando Alves, Porto, Campo das Letras: 89-129.
- SILVESTRE, Osvaldo
1996 «Neo-Realismo» in *Dicionário de História do Estado Novo*, org. Fernando Rosas e J. M. Brandão de Brito, vol. II, Venda Nova, Bertrand: 662-665.
- TORRES, Alexandre Pinheiro
1979 *Os Romances de Alves Redol*, Lisboa, Moraes.
1983 (1977) *O Movimento Neo-Realista em Portugal na Sua Primeira Fase*, 2ª. ed., Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa / Ministério da Educação.
- TORRES, Alexandre Pinheiro (pref., org. e notas)
1989 *Novo Cancioneiro*, Lisboa, Caminho.
- VALE, António (pseudónimo de Álvaro Cunhal)
1954 «Cinco notas sobre a forma e o conteúdo», *Vértice*, n.º. 131-132, Coimbra, Agosto-Setembro: 466-484.
- VENTURA, António
2004 (1996) «Os neo-realistas e a II Guerra Mundial» in *Estudos sobre História e Cultura Contemporânea em Portugal*, Lisboa, Caleidoscópio/Centro de Estudos de História da Universidade de Lisboa: 291-300.
- VIÇOSO, Vítor
1984 «Das feridas de narciso ao pânico no reino das ideologias» in *O Pobre de Pedir* de Raul Brandão, Lisboa, Comunicação: 19-99.
1999 *A Máscara e o Sonho. Vozes, Imagens e Símbolos na Ficção de Raul Brandão*, Lisboa, Cosmos.

5. Sobre tópicos teóricos e histórico-literários

- ABASTADO, Claude
1979 *Mythe et Rituels de l'Écriture*, Bruxelles, Complexe.
- ABBOTT, H. Porter
1988 «Autobiography, Autography, Fiction: Groundwork for a Taxinomy of Textual Categories», *New Literary History*, vol. 19-3, Baltimore/Maryland, Spring: 597-615.
- ABRAMS, M. H.
1960 *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*, London / Oxford / New York, Oxford University Press.
1973 (1971) *Natural Supernaturalism. Tradition and Revolution in Romantic Literature*, New York / London, W. W. Norton & Company.
- ADAMS, Don and GOLDBARD, Arlene

- 1995 «New Deal Cultural Programs: Experiments in Cultural Democracy», <<http://www.wwcd.org/policy/US/newdeal.html>> 11 páginas, © The Institute for Cultural Democracy (última consulta: 2 Janeiro 2006).
- AGAMBEN, Giorgio
1981 (1977) *Stanza. Parole et Fantasma dans la Culture Occidentale*, Paris, Christian Bourgois.
- ARANTES, António
1997 «A guerra dos lugares» in *Cidade, Cultura e Globalização*, org. Carlos Fortuna, Oeiras, Celta: 259-270.
- ARIKHA, Noga
2005 «La Mélancolie et les passions humores au début de la modernité» (trad. Anne-Marie Varigault) in *Mélancolie. Génie et Folie en Occident*, org. Jean Clair, Paris, Éditions Gallimard/ Réunion des Musées Nationaux : 232-240.
- BABO, Maria Augusta
2003 «A auto-bio-grafia como máquina antropomórfica de escrita», *Revista de Comunicação e Linguagens*, n.º. 32 - «Ficções», Lisboa: 91-99.
- BACHELARD, Gaston
1992 (1957) *La Poétique de l'Espace*, Paris, PUF.
- BAKHTINE, Mikhaïl M.
1977 (1929) *Le Marxisme et la Philosophie du Langage. Essai d'Application de la Méthode Sociologique en Linguistique*, trad. Marina Yaguello, préf. Roman Jakobson, Paris, Les Éditions de Minuit.
1978 (1975) *Esthétique et Théorie du Roman*, trad. Daria Olivier, préf. Michel Aucouturier, Paris, Gallimard.
1988 (1963) *Problemas de la Poética de Dostoiévski*, 2ª. ed., México, Fondo de Cultura Económica.
1992 (1970) «[Os estudos literários hoje]» in *Estética da Criação Verbal*, trad. Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira, São Paulo, Martins Fontes: 359-368.
- BAPTISTA, Abel Barros
2003 (1997) «O espelho perguntador» in *Coligação de Avulsos. Ensaio de Crítica Literária*, Lisboa, Cotovia: 13-48.
- BARKER, Emma, WEBB, Nick and WOODS, Kim
1999 «Historical Introduction: The Idea of the Artist» in *The Changing Status of the Artist*, org. Emma Barker, Nick Webb, and Kim Woods, New Haven & London, Yale University Press / The Open University: 7-25.
- BARKER, Emma
1999 «Introduction» [Part 3 «Changing Interpretations»] in *idem*: 187-191.
- BARRENTO, João (trad., selecção, intr. e notas)
1978 *Realismo, Materialismo, Utopia. Uma polémica 1935-1940. Georg Lukács, Ernst Bloch, Hans Eisler e Bertold Brecht*, Lisboa, Moraes.
- BARTHES, Roland
[1987] (1968) «A morte do autor» in *O Rumor da Língua*, trad. António Gonçalves, Lisboa, Edições 70: 49-53.
[1988] (1978) *Lição*, trad. Ana Mafalda Leite, Lisboa, Edições 70.
- BASCH, Sophie

- 2004 « Clowns hystériques, martyrs ridicules. Le regard des écrivains» in *La Grande Parade. Portrait de l'Artiste en Clown*, org. Jean Clair, Paris/Otawa, Gallimard/Musée des Beaux-Arts du Canada: 57-63.
- BEAUJOUR, Michel
1980 *Miroirs d'Encre. Rhétorique de l'Autoportrait*, Paris, Seuil.
- BEAUVERD, Jean
1976 «Problématique de l'intime» in *Intime. Intimité. Intimisme*. Actes du colloque *Intime. Intimité. Intimisme* (Lille 20-21 Juin 1973), org. Raphaël Molho et Pierre Reboul, Lille, Université de Lille-III Editions Universitaires/Société d'Études Romantiques/Centre de Recherche Spécialisée – Lettres, Art, Pensée, XIXe. Siècle: 15-46.
- BÉNICHOU, Paul
1973 *Le Sacre de l'Écrivain. 1750-1830. Essai sur l'Avènement d'un Pouvoir Spirituel Laïque dans la France Moderne*, Paris, José Corti.
- BENJAMIN, Walter
1992a (1947) «Teses sobre a filosofia da história» in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, intr. T. W. Adorno e trad. Manuel Alberto, Lisboa, Relógio d'Água: 156-176.
1992b (1972) «A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica» in *idem*: 71-113.
1998a (1972) «El país del Segundo Império en Baudelaire» in *Poesía y Capitalismo. Iluminaciones II*, prólogo y trad. Jesús Aguirre, Madrid, Taurus: 21-120.
1998b (1972) «Paris, capital del siglo XIX» in *idem*: 171-190.
2000 (1972) «Expérience et pauvreté» in *Œuvres-II*, trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard: 364-372.
2005a (1982) «['El flâneur']» in *Libro de los Pasajes*, ed. Rolf Tiedemann, trad. Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero, Madrid, Akal: 421-456.
2005b (1982) «['El coleccionista']» in *idem*: 221-229
- BERNSTEIN, Charles
1998 «Introduction» in *Close Listening. Poetry and the Performed Word*, org. Charles Bernstein, New York, Oxford University Press: 3-26.
- BESSIÈRE, Jean
1995 (1989) «Literatura e representação» in *Teoria Literária*, org. Marc Angenot *et alii*, Lisboa, Dom Quixote: 377-396.
- BLOOM, Harold
1991 (1973) *A Angústia da Influência. Uma Teoria da Poesia*, trad. Miguel Tamen, Lisboa, Cotovia.
- BOOTH, Wayne
1961 *The Rhetoric of Fiction*, Chicago / London, The University of Chicago Press.
- BOURDIEU, Pierre
1992 *Les Règles de l'Art. Genèse et Structure du Champ Littéraire*, Paris, Seuil.
- BOYNICK, Matt
1996 «Claude Debussy 1862-1918» in *Classical Music Pages*
<<http://w3.rz-berlin.mpg.de/cmp/debussy.html>> (última consulta: 12 Janeiro 2006).
- BROWN, Frieda S., COMPITELLO, Malcom A. and HOWARD, Victor M. (org.)
1989 *Rewriting the Good Fight. Critical Essays on the Literature of Spanish Civil War*, East Lansing/ Michigan, Michigan State University Press.

- BRUNS, Gerald L.
2001 (1974) *Modern Poetry and the Idea of Language. A Critical and Historical Study*, 2nd. ed., Dalkey Archive Press.
- BRUSS, Elisabeth W.
1974 «L'autobiographie considérée comme acte littéraire», *Poétique*, n°. 17, Paris, Abril: 14-26.
- BUESCU, Helena Carvalhão
1998 *Em Busca do Autor Perdido. Histórias, Concepções, Teorias*, Lisboa, Cosmos.
2005b «Autor» in *E-Dicionário de Termos Literários*, org. Carlos Ceia <www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/A/autor.htm>, 4 páginas (última consulta: 18 Janeiro 2006).
- CABALLÉ, Anna
1995 *Narcisos de Tinta. Ensayo sobre la Literatura Autobiográfica en Lengua Castellana (Siglo XIX y XX)*, Málaga, Megazul.
- CAMPOS, Haroldo de
1989 «Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico», *Crítica*, n°. 5 – «Estéticas da pós-modernidade»: 65-88¹⁴.
- CANTINHO, Maria João
2002 *O Anjo Melancólico. Ensaio sobre o Conceito de Alegoria na Obra de Walter Benjamin*, Coimbra, Angelus Novus.
- CARVALHO, Ruben de
1981 [Texto introdutório ao *coffret* edição comemorativa do] *60º Aniversário do Partido Comunista Português*, Lisboa, Mundo Novo/Editorial Caminho, LP, s/referência.
- CAZENAVE, Michel (org.)
1996 (1989) *Encyclopédie des Symboles*, Paris, La Pochothèque/Le Livre de Poche.
- CERQUEIRA, João
2004 *Arte e Literatura na Guerra Civil de Espanha*, Lisboa, Prefácio.
- CERTEAU, Michel de
1990 (1980) «Pratiques de l'espace» in *L'Invention du Quotidien-I. Arts de Faire*, nouvelle éd. établie et présentée Luce Giard, Paris, Gallimard: 137-191.
- CHAMBERS, Ross
1987 *Mélancolie et Opposition. Les Débuts du Modernisme en France*, Paris, José Corti.
- CHATMAN, Seymour
1990 *Coming to Terms. The Rhetoric in Fiction and Film*, Ithaca/London, Cornell University Press.
- CLAIR, Jean
1997 *La Responsabilité de l'Artiste. Les Avant-Gardes entre Terreur et Raison*, Paris, Gallimard.
2005 «La mélancolie du savoir» in *Mélancolie. Génie et Folie en Occident*, org. Jean Clair, Paris, Gallimard/Réunion des Musées Nationaux: 202-208.
- CLAIR, Jean (org.)
2004 *La Grande Parade. Portrait de l'Artiste en Clown*, Paris/Otawa, Gallimard, Musée des Beaux-Arts du Canada.

¹⁴ Não tive acesso ao volume em que este ensaio foi integrado mais recentemente: *O Arco-Íris Branco. Ensaios de Literatura e Cultura*, Rio de Janeiro, Imago, 1997.

- CLÉMENT, Olivier et JOVILET-LÉVY, Catherine
1990 « Icône » in *Encyclopaedia Universalis*, vol. 11, Paris: 879-885.
- COHN, Dorrit
1981 (1978) *La Transparence Intérieure. Modes de Représentation de la Vie Psychique dans le Roman*, Paris, Seuil.
- COMPAGNON, Antoine
1979 *La Seconde Main ou le Travail de la Citation*, Paris, Seuil.
- COUTURIER, Maurice
1995 *La Figure de l'Auteur*, Paris, Seuil.
- CRAGNOLINI, Mónica B.
1999 «Nombre e identidad: filosofar en nombre propio» (ponencia al X Congreso Nacional de Filosofía, Huerta Grande, Noviembre de 1999), <personales.ciudad.com.ar/Derrida/cragnolini_2.htm> 5 páginas (consulta: 6 Novembro 2004).
- CRARY, Jonathan
1999 *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*, London-England/Cambridge-Massachusetts, The MIT Press.
- DEGUY, Michel
1987 *La Poésie N'est Pas Seule. Court Traité de Poétique*, Paris, Seuil.
- DE MAN, Paul
1984 (1979) «Autobiography as De-Facement» in *The Rhetoric of Romanticism*, New York, Columbia University Press: 67-81.
1999 (1971) «A retórica da temporalidade» in *O Ponto de Vista da Cegueira. Ensaios sobre Retórica da Crítica Contemporânea*, intr. Wlad Godzich, trad. Miguel Tamen (a partir da 2ª. ed. revista pelo autor), Braga/Coimbra/Lisboa, Angelus Novus & Cotovia: 208-250.
- DE PEUTER, Jennifer
1998 «The Dialogics of Narrative Identity» in *Bakhtin and the Human Sciences*, org. Michael Mayerfield Bell and Michael Gardiner, London/Thousand Oaks/New Delhi, Sage Publications: 30-48.
- DERRIDA, Jacques
1973 (1967) *Gramatologia*, São Paulo, Perspectiva.
1989 (1988) *Mémoires for Paul de Man*, revised edition, New York, Columbia University Press.
1990 *Mémoires d'aveugle. L'Autoportrait et Autres ruines*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux.
- DIDIER, Béatrice
2002 (1976) *Le Journal Intime*, 3ème. éd., Paris, PUF.
- D'OREY, Carmo
1995 «Introdução» in *Modos de Fazer Mundos* de Nelson Goodman, Porto, Asa: 5-29.
1999 *A Exemplificação na Arte. Um Estudo sobre Nelson Goodman*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian / FCT – Ministério da Ciência e da Tecnologia.
- DOUBROVSKY, Serge
1988 (1980) «Autobiographie/Vérité/Psychanalyse» in *Autobiographiques. De Corneille à Sartre*, Paris, PUF: 61-79.

- DRUCKER, Johanna
1998 «Visual Performance of the Poetic Text» in *Close Listening. Poetry and the Performed Word*, org. Charles Bernstein, New York, Oxford University Press: 131-161.
- DUARTE, João Ferreira
1985 *W. H. Auden nos Anos 30. A Literatura e a Crise*, Dissertação de Doutoramento em Letras (Literatura Inglesa) apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa (texto policopiado).
1993 «On Self-Canonisation: The Author as a Reader» in *Frame. Tijdschrift voor Literatuurwetenschap*, jaargang, 8, n.º. 1: 31-44.
1995 «O mecénario», *Vértice*, II série, n.º. 64, Lisboa, Janeiro-Fevereiro: 23-24.
- DUMOULÉ, Camille
1987 «Méduse» in *Dictionnaire des Mythes Littéraires*, dir. Pierre Brunel, nouvelle éd. augmentée, Editions du Rocher: 1018-1027.
- EAGLETON, Terry
1990 *The Ideology of the Aesthetic*, Oxford, Blackwell Publishers.
- EAKIN, Paul John
1985 *Fictions in Autobiography. Studies in the Art of Self Invention*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press.
1992 *Touching the World. Reference in Autobiography*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press.
1999 *How Our Lives Become Stories. Making Selves*, Ithaca/London, Cornell University Press.
- EAKIN, Paul John (org.)
2004 *The Ethics of Life Writing*, Ithaca and London, Cornell University Press.
- ECO, Umberto
[1989] (1985) «Sobre espelhos» in *Sobre Espelhos e outros Ensaio*s, Lisboa, Difel: 11-44.
- EGAN, Susanna
1999 *Mirror Talk: Genres of Crisis in Contemporary Autobiography*, Chapel Hill/London, The University of North Carolina Press.
- ELIAS, Norbert
1989 (1939) *O Processo Civilizacional. Investigações Sociogenéticas e Psicogenéticas. I. Transformações do Comportamento das Camadas Superiores Seculares do Ocidente*, trad. Lídia Campos Rodrigues, Lisboa, Dom Quixote.
- ELIOT, T. S.
1962a (1919) «A tradição e o talento individual» in *Ensaio*s de Doutrina Crítica, pref., selecção e notas J. Monteiro-Grillo, trad. J. Monteiro-Grillo e Fernando de Mello Moser, Lisboa, Guimarães Editores: 18-35.
1962b (1954) «As três vozes da poesia» in *idem*: 115-144.
- ESPEJO CALA, Carmen
1995 *Bajtín y la Literatura*. Actas del IV Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral /Madrid, UNED, 4-6 Julio 1994, org. José Romera Castillo, Mario García-Page y Francisco Gutiérrez Carballo, Madrid, Visor: 217-222.
- EVANS, Mary
1999 *Missing Persons. The Impossibility of Auto-Biography*, London, Routledge.

FAROULT, Guillaume

2005 «La douce Mélancolie», selon Watteau et Diderot. Représentations mélancoliques dans les arts en France au XVIIIe siècle» in *Mélancolie. Génie et Folie en Occident*, org. Jean Clair, Paris, Éditions Gallimard/Réunion des Musées Nationaux : 274-283.

FAVARDIN, Patrick et BOÛEXIÈRE, Laurent

1988 *Le Dandysme*, Lyon, La Manufacture.

FÉRAL, Josette

1988 «La théâtralité. Recherche sur la spécificité du langage théâtral», *Poétique*, n°. 75, Paris, Septembre: 347-361.

FOUCAULT, Michel

1983 «L'écriture de soi», *Corps Écrit*, n°. 5, Paris, Février: 3-23.

1988a «Technologies of the Self» in *Technologies of the Self*, org. L. H. Martin, H. Gutman and P. H. Hutton, Amherst, University of Massachusetts Press: 16-49.

1988b «Truth, Power, Self: An Interview with Michel Foucault» in *idem*: 9-15.

1992 (1969) *O Que é um Autor?*, pref. José A. Bragança de Miranda e António Fernando Cascais, trad. de António Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro, Lisboa, Vega.

FREEMAN, Mark

1993 *Rewriting the Self. History, Memory, Narrative*, London / New York, Routledge.

FREUD, Sigmund

2000 (1917) «Mourning and Melancholy» in *The Nature of Melancholy. From Aristotle to Kristeva*, org. Jennifer Radden, Oxford / New York, Oxford University Press: 281-294.

FRYE, Northrop

1976 *The Secular Scripture. A Study of the Structure of Romance*, Cambridge (Massachusetts)/ London (England), Cambridge University Press.

FURST, Lilian

1979 *The Contours of European Romanticism*, University of Nebraska Press.

GELY, Claude

1976 «Ce qu'il y a d'intime dans tout: de la poétique à la politique» in *Intime. Intimité. Intimisme*, Actes du colloque, Lille : 20-21 Junho 1973, org. Raphaël Molho et Pierre Reboul, Lille, Université de Lille III - Éditions Universitaires / Société d'Études Romantiques / Centre de Recherche Spécialisée – Lettres, Art, Pensée, XIXe. Siècle: 101-113.

GENETTE, Gérard

1982 *Palimpsestes*, Paris, Seuil.

1987 *Seuils*, Paris, Seuil.

GIL, José

2005 (1999) «O retrato» in *Sem Título. Escritos sobre Arte e Artistas*, Lisboa, Relógio d'Água: 17-46.

GŁOWIŃSKI, Michał

1987 (1977) «Sur le roman à la première personne», *Poétique*, n°. 72, Paris, Novembre : 497-507.

1995 (1989) «Os géneros literários» in *Teoria Literária*, org. Marc Angenot *et alii*, Lisboa, Dom Quixote: 105-121.

GONZÁLEZ TERRIZA, Alejandro Arturo

2001-2002 «Verónica, la virgen del espejo y las tijeras. Leyendas etiológicas y rituales de evocación (parte I)», *Elo. Estudos de Literatura Oral*, n°. 7-8, Faro: 131-160.

- GOODMAN, Nelson
 1976 (1968) *Languages of Art. An Approach to the Theory of Symbols*, Indianapolis, Hackett Publishing.
 1995 (1978) *Modos de Fazer Mundos*, trad. António Duarte, intr. Carmo d'Orey, Porto, Asa.
- GRAMSCI, Antonio
 1974 *Obras Escolhidas*, vol. II, trad. Manuel Braga da Cruz, Lisboa, Estampa.
- GUERREIRO, António
 2000 «A ocupação mais inocente» in *O Acento Agudo do Presente*, Lisboa, Cotovia: 9-27.
- GUILLÉN, Claudio
 1989 (1977) «Cambio literario y multiple duración» in *Teorías de la Historia Literaria*, Madrid, Espasa Calpe: 249-281.
 1998 (1996) «El hombre invisible: literatura y paisaje» in *Múltiples Moradas. Ensayos de Literatura Comparada*, Barcelona, Tusquets: 98-176.
- GUMBRECHT, H. U.
 1998 *Modernização dos Sentidos*, Rio de Janeiro, Editora 34.
- GUSDORF, Georges
 1980 (1956) «Conditions and limits of autobiography» in *Autobiography. Essays Theoretical and Critical*, org. James Olney, Princeton/New Jersey, Princeton University Press: 28-48.
 1991a *Lignes de Vie 1. Les Écritures du Moi*, Paris, Odile Jacob.
 1991b *Lignes de Vie 2. Auto-Bio-Graphie*, Paris, Odile Jacob.
- GUSMÃO, Manuel
 1987 *A Poética de Francis Ponge. Gestos e Figurações da Poesia numa Cena Histórica*, Dissertação de Doutoramento em Letras (Literatura Francesa), apresentada à Universidade de Lisboa, Lisboa (texto policopiado).
 2000 «Anonimato ou alterização?», *Semear*, n.º. 4, Rio de Janeiro: 263-279.
 2001 «Da literatura enquanto construção histórica» in *Floresta Encantada. Novos Caminhos da Literatura Comparada*, org. Helena Carvalhão Buescu, João Ferreira Duarte e Manuel Gusmão, Lisboa, P Dom Quixote: 181-224.
 2002 «Rimbaud: alteridade, singularização e construção antropológica», *Cadernos de Literatura Comparada*, n.º. 5, Porto, Julho: 91-124.
 2003 «Revisitando Marx. Da arte enquanto construção antropológica e histórica», *O Militante*, n.º. 266, Lisboa, Setembro-Outubro: 55-59.
 2004b «Da literatura enquanto configuração histórica do humano» in *Literatura e História*, org. Maria de Fátima Marinho, vol. I, Porto, Faculdade de Letras do Porto / Departamento de Estudos Portugueses e Estudos Românicos: 309-319.
- HABERMAS, Jürgen
 1991 (1962) *Structural Transformation of the Public Sphere*, Cambridge (Massachusetts), MIT Press.
- HANSEN, João Adolfo
 1992 «Autor» in *Palavras da Crítica*, org. José Luís Jobim, Rio de Janeiro, Imago: 11-43.
- HASLETT, Moyra
 2000 *Marxist Literary and Cultural Theories*, New York, St. Martin's Press.
- HEMINGWAY, Andrew
 2002 *Artists on the Left. American Artists and the Communist Movement, 1926-1956*, New Haven/London, Yale University Press.

- HERSANT, Yves
2005 «L'acédie et ses enfants» in *Mélancolie. Génie et Folie en Occident*, org. Jean Clair, Paris, Gallimard/Réunion des Musées Nationaux: 54-59.
- HRUSHOSVKI, Benjamin
1985 «Présentation et représentation dans la fiction littéraire», *Littérature*, n°. 57, Paris, Février: 6-16.
- HUE, Jean-Louis
2005 «Humeurs noires», *Le Magazine Littéraire. Hors-série*, n°. 8, Paris, Octobre-Novembre: 3.
- HUTCHEON, Linda
[1989] (1985) *Uma Teoria da Paródia. Ensinaamentos das Formas de Arte do Século XX*, trad. Teresa Louro Pérez, Lisboa, Edições 70.
- ISER, Wolfgang
2001 (1990) «A ficcionalização como dimensão antropológica» (trad. Alexandra Lopes) in *Floresta Encantada. Novos Caminhos da Literatura Comparada*, org. Helena Buescu, João Ferreira Duarte e Manuel Gusmão, Lisboa, Dom Quixote: 101-120.
- JAUSS, Hans-Robert
1998 (1967) «L'histoire de la littérature: un défi à la théorie littéraire» in *Pour une Esthétique de la Réception*, préf. Jean Starobinski, trad. Claude Maillard, Paris, Gallimard: 23-88.
- JAY, Paul
1984 *Being in the Text. Self-Representation from Wordsworth to Roland Barthes*, Ithaca/London, Cornell University Press.
- JOHNSON, W. R.
1982 *The Idea of Lyric. Lyric Modes in Ancient and Modern Poetry*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press.
- JOLLY, Margaretta (org.)
2001 *Encyclopedia of Life Writing. Autobiographical and Biographical Forms*, 2 vols., London/Chicago, Fitzroy Dearborn Publishers.
- JOURDE, Pierre et TORTONESE, Paolo
1996 *Visages du Double. Un Thème Littéraire*, Paris, Nathan.
- KAMUF, Peggy
1991 (1988) *Signatures ou l'Institution de l'Auteur*, trad. Claudette Sartillot, Paris, Galilée.
- KANT, Immanuel
1990 (1790) *Crítica da Faculdade do Juízo*, intr. António Marques, trad. e notas de António Marques e Valério Rohden, Lisboa, IN-CM.
- KLIBANSKY, Raymond, PANOFKY, Erwin et SAXL, Fritz
1988 (1964) *Saturne et la Mélancolie. Études Historiques et Philosophiques. Nature, Religion, Médecine et Art*, trad. Fabienne Duand-Bogaert et Louis Évard, Paris, Gallimard.
- KRISTEVA, Julia
1987 *Soleil Noir. Dépression et Mélancolie*, Paris, Gallimard.
- LABICA, Georges et BENSUSSAN, Gérard
1999 (1982) *Dictionnaire Critique du Marxisme*, 3^e. éd., Paris, PUF.

- LACAN, Jacques
1977 (1949) «O estádio do espelho como formador da função do eu» (trad. Fernando Cabral Martins) in AA.VV., *O Sujeito, o Corpo e a Letra. Ensaio de Escrita Psicanalítica*, Lisboa, Arcádia: 19-28.
- LAUSBERG, Heinrich
1982 (1967) *Elementos de Retórica Literária*, trad., pref. e aditamentos R. M. Rosado Fernandes, 3ª. ed., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- LECARME, Jacques et LECARME-TABONE, Éliane
1999 (1997) *L'Autobiographie*, 2ª. éd., Paris, Armand Colin.
- LEJEUNE, Philippe
1980 *Je Est un Autre. L'Autobiographie, de la Littérature aux Médias*, Paris, Éditions du Seuil.
1986 (1981) «Le pacte autobiographique (bis)» in *Moi Aussi*, Paris, Seuil: 13-35.
1996 (1975) *Le Pacte Autobiographique*, Paris, Seuil.
1998 *Pour l'Autobiographie. Chroniques*, Paris, Seuil.
- LIUKKONEN, Petri
2003 «Baroness Orczy» in *Author's Calendar. Books and Writers* <www.kirjasto.sci.fi/orczy.htm> 4 páginas, © Kuusankosken kaupunginkirjasto, Finland (última consulta: 12 Maio 2005).
- LOPES, Óscar
1963, «A arte deverá ter por fim a verdade prática?», *O Tempo e o Modo*, Lisboa, nº. 6, Junho: 7-12.
- LOPES, Silvina Rodrigues
2003 «A literatura como experiência» in *Literatura, Defesa do Atrito*, Lisboa, Vendaval: 11-58.
- LUKÁCS, Georg
s.d. (1920) *A Teoria do Romance*, trad. Alfredo Margarido, Lisboa, Presença.
- LUNN, Eugene
1982 *Marxism & Modernism. An Historical Study of Lukács, Brecht, Benjamin and Adorno*, London/Berkeley/Los Angeles, University of California Press.
- MADELÉNAT, Daniel
1989 *L'Intimisme*, Paris, PUF.
- MARCADÉ, Valentine et Jean-Claude
1990 «Représentations du Christ» in *Encyclopaedia Universalis*, vol. 5, Paris: 744-750.
- MARCUS, Laura
1994 *Auto/Biographical Discourses. Theory, Criticism, Practice*, Manchester/New York, Manchester University Press.
- MARIN, Louis
1981 *La Voix Excommuniée. Essais de Mémoire*, Paris, Galilée.
1999 *L'Écriture de Soi. Ignace de Loyola, Montaigne, Stendhal, Roland Barthes*, Paris, PUF.
2005 «Portraits du roi» in *Politiques de la Représentation*, Paris, Kimé: 95-171.
- MARX, Karl
1993 (1932) *Manuscritos Económico-Filosóficos de 1844*, ed. José Barata-Moura e Francisco Melo, Lisboa, «Avantel».

- 1982a (1888) «Teses sobre Feuerbach» in *Obras Escolhidas em Três Tomos*, tomo I, trad. Álvaro Pina, Lisboa/Moscovo, «Avante!*/Progresso: 1.
- 1982b (1859) Prefácio de *Introdução à Contribuição para a Crítica da Economia Política*, trad. José Barata-Moura in *idem*: 529-543.
- MARX, Karl e ENGELS, Friedrich
1997 (1848) *Manifesto do Partido Comunista*, ed. José Barata-Moura e Francisco Melo, 2ª. ed., Lisboa, «Avante!».
- MATHIAS, Marcello Duarte
2001 «Autobiografias e diários» in *A Memória dos Outros. Ensaios e Crónicas*, Lisboa, Gótica: 163-193.
- MATTOS-PARREIRA, Merja de
2002 *Expatriate Media Talks: Reader's Identity Construction in Some English-Language Newspapers in Portugal*, Dissertação de doutoramento em Linguística apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa (texto policopiado).
- MATTOSO, José
1988 «A escrita da História» in *A Escrita da História. Teoria e Métodos*, Lisboa, Estampa: 15-30.
- MENDES, Margarida Vieira
1989 *A Oratória Barroca de Vieira*, Lisboa, Caminho.
- MESCHONNIC, Henri
1982 *Critique du Rythme. Anthropologie Historique du Langage*, Lagrasse, Verdier.
1988 *Modernité, Modernité*, Paris, Gallimard.
- MIRANDA, José A Bragança de
2002 «As imagens no início», *Semear*. Revista da Cátedra Padre António Vieira, nº. 6, Rio de Janeiro <www.lettras.puc-rio.br/catedra/revista/6Sem_03.html> 9 páginas (consulta: 7 Março 2005).
- MISCH, Georg
1950 (1907) *A History of Autobiography in Antiquity*, 2 vols., London, Routledge Books & Paul.
- MORÃO, Paula
2005 « 'Quel oeil peut se voir soi-même?' – Stendhal au miroir », *Act 11. Identidade Com/Sem Limites. Identity With(out) Limits*, org. Orlanda Azevedo, Ana Raquel Lourenço Fernandes e Margarida Gil dos Reis, Lisboa, Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa / Colibri: 35-50.
- MORETTI, Franco
1986 *Il Romanzo di Formazione*, Milano, Garzanti Editore.
- MORIER, Henri
1998 (1961) *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*, 5ª. éd. revue et augmentée, Paris, PUF.
- MUÑOZ GUTIÉRREZ, Carlos
2000 «La muerte es un apuro lingüístico: reflexiones sobre la autobiografía», *A Parte Rei. Revista de Filosofía*, nº. 11, Madrid <<http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei>>, 18 páginas (consulta: 20 Julho 2004).
- NANCY, Jean-Luc
2000 *Le Regard du Portrait*, Paris, Galilée.

- NATHANSON, Tenney
1992 *Whitman's Presence. Body, Voice and Writing in Leaves of Grass*, New York/London, New York University Press.
- NOLAN, James
1994 *Poet-Chief. The Native American Poetics of Walt Whitman and Pablo Neruda*, Albuquerque, University of New Mexico Press.
- OLNEY, James
1980 «Autobiography and the cultural moment: Thematic, historical, and bibliographical introduction», in *Autobiography. Essays Theoretical and Critical*, org. James Olney, Princeton/New Jersey, Princeton University Press: 4-27.
- OLNEY, James (org.)
1989 *Studies in Autobiography*, Oxford University Press.
- OLSHEN, Barry N.
2001 «The Self» in *Encyclopedia of Life Writing. Autobiographical and Biographical Forms*, org. Margaretta Jolly, vol. II, London/Chicago, Fitzroy Dearborn Publishers: 799-801.
- ONG, Walter
1972 (1958) «A Dialogue of Aural and Objective Correlations» in *20th Century Literary Century. A Reader*, org. David Lodge, London/New York, Logman: 498-508.
- OSTER, Daniel
1990 «Autobiographie» in *Encyclopaedia Universalis*, vol. 3, Paris: 481-485.
- PASQUIER, Alain
2005 «Tristesse et mélancolie dans l'art grec» in *Mélancolie. Génie et Folie en Occident*, org. Jean Clair, Paris, Gallimard/Réunion des Musées Nationaux: 38-43.
- PAZ, Octavio
1998 (1974) *Los Hijos del Limo. Del Romanticismo a la Vanguardia*, 6ª. ed., Barcelona, Seix Barral.
- PICARD, Hans Rudolf
1981 «El diario como genero entre lo íntimo y lo público», 1616. *Anuario de La Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Madrid, vol. IV: 115-122.
- PINA, Álvaro
2000 «Raymond Williams and the Idea of a Common Culture» in *Do Esplendor na Relva. Elites e Cultura Comum de Expressão Inglesa*, org. Álvaro Pina, João Ferreira Duarte e Maria Helena Serôdio, Lisboa, Cosmos: 143-158.
- POMMIER, Édouard
1998 *Théories du Portrait. De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Éditions Gallimard.
- PRADO BIEZMA, Javier del et alii
1994 *Autobiografía y Modernidad Literaria*, Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla – La Mancha.
- PROSSER, Jay

- 2001 «Criticism and Theory Since the 1950s: Structuralism and Poststructuralism» in *Encyclopedia of Life Writing. Autobiographical and Biographical Forms*, org. Margaretta Jolly, vol. I, London/Chicago, Fitzroy Dearborn Publishers: 248-250.
- RADDEN, Jennifer (org.)
2000 *The Nature of Melancholy. From Aristotle to Kristeva*, Oxford/New York, Oxford University Press.
- RIBEIRO, António Sousa e RAMALHO, Maria Irene
2001 «Dos Estudos Literários aos Estudos Culturais?» in *Floresta Encantada. Novos Caminhos da Literatura Comparada*, org. Helena Buescu, João Ferreira Duarte e Manuel Gusmão, Lisboa, Dom Quixote: 61-82.
- RICOEUR, Paul
1979 «The Human Experience of Time and Narrative», *Research in Phenomenology*, n.º. 9, Boston: 17-34.
1985 *Temps et Récit-III. Le Temps Raconté*, Paris, Seuil.
1986 *Du Texte à l'Action. Essais d'Herméneutique-II*, Paris, Seuil.
- ROLLESTON, James L.
1989 «The Politics of Quotation: Walter Benjamin's *Arcades Project*», *PMLA*, vol. 104, nr. 1, New York, January: 13-27.
- SANSOT, Pierre
1996 *Poétique de la Ville*, préf. Mikel Dufrenne, Paris, Masson & Armand Colin.
- SANTOS, João de Almeida
[1987] *O Princípio de Hegemonia em Gramsci*, Lisboa, Vega.
- SCHAEFFER, Jean-Marie
1989 *Qu'est-ce qu'un Genre Littéraire?*, Paris, Seuil.
1999 *Pourquoi la Fiction?*, Paris, Seuil.
- SCHOR, Naomi
1992 «Collecting Paris» in *The Cultures of Collecting*, org. John Elsner and Roger Cardinal, Boston, Harvard University Press: 252-274 e 299-302.
- SENA, Jorge de
1991 (1968) «As *Confissões* de Rousseau e o problema da sinceridade» in *Maquiavel, Marx e Outros Estudos*, Lisboa, Cotovia: 101-112.
- SENNETT, Richard
1976 (1974) *The Fall of Public Man*, New York, Alfred A. Knopf.
- SHRECKER, Ellen
2001 *The Age of McCarthyism. A Brief History with Documents*, Bedford, St. Martin's Press.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar
1984 *Teoria da Literatura*, vol. I, 6.ª. ed. revista, Coimbra, Almedina.
1988 *Teoria da Literatura*, vol. I, 8.ª. ed., Coimbra, Almedina.
1994a «Aspectos petrarquistas da lírica de Camões» in *Camões: Labirintos e Fascínios*, Lisboa, Cotovia: 179-190
1994b «As canções da melancolia: aspectos do maneirismo de Camões» in *idem*: 209-228.
- SMITH, Sidonie and WATSON, Julia

- 2001 *Reading Autobiography. A Guide for Interpreting Life Narratives*, Minneapolis/London, University of Minnesota Press.
- SMITH, Sidonie and WATSON, Julia (org.)
1996 *Getting a Life. Everyday Uses of Autobiography*, Londres/Minneapolis, University of Minnesota Press.
- SMITH, Sidonie and SCHAFFER, Kay
2004 *Human Rights and Narrated Lives: The Ethics of Recognition*, New York, Palgrave Macmillan.
- SMITH, Thomas R.
2001 «Agency» in *Encyclopedia of Life Writing. Autobiographical and Biographical Forms*, org. Margaretta Jolly, vol. I, London/Chicago, Fitzroy Dearborn Publishers: 28-29.
- SPRINKER, Michael
1980 «Fictions of the Self: The End of Autobiography» in *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, org. James Olney, Princeton, Princeton University Press: 321-342.
- STATON, Donna C.
1984 «Autogynography: Is the Subject Different?» in *The Female Autograph*, org. Domna C. Staton, New York, New York Literary Forum: 3-20.
- STAROBINSKI, Jean
1989 *La Mélancolie au Miroir. Trois Lectures de Baudelaire*, Paris, Julliard.
2004 (1970) *Portrait de l'Artiste en Saltimbanque*, Paris, Gallimard.
- STEINECKE, Hartmut
1991 (1987) «The Novel and the Individual: Significance of Goethe's *Wilhelm Meister* in the Debate about the *Bildungsroman*» in *Reflection and Action. Essays on the Bildungsroman*, org. James Hardin, Columbia, University of South Carolina Press: 69-96.
- STEINER, George
1993 (1989) *Presenças Reais. As Artes do Sentido*, trad. Miguel Serras Pereira, Lisboa, Presença.
- TADIÉ, Marc et TADIÉ, Jean-Yves
1999 *Le Sens de la Mémoire*, Paris, Gallimard.
- TESTER, Kevin (org.)
1994 *The Flâneur*, London, Routledge.
- TRAPIELLO, Andrés
1994 *Las Armas y las Letras. Literatura y Guerra Civil (1936-1939)*, Barcelona, Planeta.
- TRATNER, Michael
1995 *Modernism and Mass Politics. Joyce, Woolf, Eliot, Yeats*, Stanford University Press.
- VERNANT, Jean-Pierre
1989 (1987) «Au miroir de Méduse» in *L'Individu, la Mort, l'Amour. Soi-même et l'Autre en Grèce Ancienne*, Paris, Gallimard: 117-129.
- VIALA, Alain
1991 «L'auteur et son manuscrit dans l'histoire de la production littéraire» in *L'Auteur et le Manuscrit*, org. Michel Contat, Paris, PUF : 95-118.
- WAGNER, Jacques

- 2001 «La voix pensée, la voix représentée, la voix pratiquée dans la culture et la littérature françaises de 1713 à 1875» in *La Voix dans la Culture et la Littérature Françaises 1713-1875*. Actes du Colloque du Centre de Recherches Révolutionnaires et Romantiques (Université Blaise Pascal, 10-12 Septembre 1997), org. Jacques Wagner, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal: 13-22.
- WALKER, Kathy
 2003 «Dreaming, Working, Mourning: The Role of Teleology in Early Twentieth Century Marxism», *Journal of Social and Political Thought*. J_Spot, York University, July <www.yorku.ca/jspot/5/kwalker.htm> 19 páginas (consulta: 16 Julho de 2005).
- WATT, Ian
 1997 (1996) *Myths of Modern Individualism. Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe*, Cambrige (USA)/New York/Melbourne, Cambridge University Press.
- WELLBERY, David
 2000 «The Transformation of Rhetoric» in *The Cambridge History of Literary Criticism. Romanticism*, vol. 5, org. Marshall Brown, Cambridge, Cambridge University Press: 185-202.
- WIMSATT, W. K. and BEARDSLEY, C. M.
 1967 «The Intentional Fallacy» in *The Verbal Icon. Studies in the Meaning of Poetry*, Lexington, The University of Kentucky Press: 2-18.
- WINOCK, Michel
 1999 *Le Siècle des Intellectuels*, nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Seuil.
- ZAGALO, Gonçalo
 2003 «A assombração do outro» in *Textos. Pretextos*, n.º. 2 - «O Espelho», Lisboa, Verão: 59-64.
- ZENKINE, Serge
 2001 «Voix déplacées, voix déformées: pour une phénoménologie du corps romantique» in *La Voix dans la Culture et la Littérature Françaises 1713-1875*. Actes du Colloque du Centre de Recherches Révolutionnaires et Romantiques (Université Blaise Pascal, 10-12 Septembre 1997), org. Jacques Wagner, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal: 351-361.
- ZUMTHOR, Paul
 2000 (1990) *Performance, Recepção, Leitura*, trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich, São Paulo, Educ.



Anexos

1. Obras em volume de José Gomes Ferreira

1918	• <i>Lírios do Monte</i> , Lisboa, Orbis
1921	• <i>Longe. Sonetinhos</i> , Lisboa, Livraria Aillaud e Bertrand
1948	• <i>Poesia-I</i> , Coimbra, Edição de Autor, Sob o Signo do Galo
1950	• <i>Poesia-II</i> , Coimbra, Edição de Autor, Sob o Signo do Galo • <i>O Mundo dos Outros. Histórias e Vagabundagens</i> , Lisboa, Centro Bibliográfico, Col. Prosadores
1956	• <i>Eléctrico. Poemas</i> , il. Bernardo Marques, Lisboa, Iniciativas Editoriais ¹ • <i>A Boca Enorme. Crónicas</i> , Lisboa, Ed. de Fomento de Publicações • <i>O Barbeiro de Má-Morte</i> , Lisboa, Ed. de Fomento de Publicações ²
1958	• <i>Contos Tradicionais Portugueses</i> , org. Carlos de Oliveira e José Gomes Ferreira, pref. José Gomes Ferreira, il. Maria Keil, Lisboa, Iniciativas Editoriais
1960	• <i>O Mundo Desabitado</i> , il. Júlio Pomar, Lisboa, Estúdios Cor ³
1961	• <i>Poesia-III</i> , Lisboa, Portugalíia, Poetas de Hoje ⁴
1962	• <i>Os Segredos de Lisboa</i> , Lisboa, Tempo, Tempo de Ficção ⁵
1963	• <i>Aventuras Maravilhosas de João Sem Medo. Romance</i> , Lisboa, Portugalíia, Col. Contemporânea ⁶
1965	• <i>A Memória das Palavras ou O Gosto de Falar de Mim</i> , Lisboa, Portugalíia, Obras de José Gomes Ferreira ⁷
1966	• <i>Imitação dos Dias. Diário Inventado</i> , Lisboa, Portugalíia, Obras de José Gomes Ferreira
1969	• <i>Tempo Escandinavo. Contos</i> , Lisboa, Portugalíia, Obras de José Gomes Ferreira
1970	• <i>Poesia-IV</i> , Lisboa, Portugalíia, Obras de José Gomes Ferreira
1971	• <i>O Irreal Quotidiano. Histórias e Invenções</i> , Lisboa, Portugalíia, Obras de José Gomes Ferreira • <i>Lisboa na Moderna Pintura Portuguesa</i> , pref. José Gomes Ferreira, Lisboa, Artis
1973	• <i>Poesia-V</i> , Lisboa, Portugalíia, Obras de José Gomes Ferreira

¹ Inclusão em *Poesia-III* (1961).

² *A Boca Enorme* e *O Barbeiro de Má-Morte* são extraídos de *O Mundo dos Outros* (1950).

³ Inclusão em *Tempo Escandinavo* (1969).

⁴ Grande Prémio de Poesia da Sociedade Portuguesa de Escritores, atribuído em 1962.

⁵ Inclusão em *O Irreal Quotidiano* (1971).

⁶ Na 2ª. ed. do livro (1974), o título e o subtítulo mudam para: *Aventuras de João Sem Medo. Panfleto Mágico em Forma de Romance*.

⁷ Prémio da Casa da Imprensa, atribuído em 1965. Na 4ª. ed. do livro (1979), o título muda para *A Memória das Palavras-I ou O Gosto de Falar de Mim*, já que lhe foi retirada uma parte, intitulada «Glosas», que veio a integrar *Relatório de Sombras ou A Memória das Palavras-II* (1980).

1975	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Revolução Necessária</i>, Lisboa, Diabril, Obras de José Gomes Ferreira • <i>Gaveta de Nuvens. Tarefas e Tentames Literários</i>, Lisboa, Diabril, Obras de José Gomes Ferreira • <i>Antologia Poética</i>, org. e pref. Casimiro de Brito, Lisboa, Diabril
1976	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Poesia-VI</i>, Lisboa, Diabril, Obras de José Gomes Ferreira • <i>O Sabor das Trevas. Romance-Alegoria</i>, Lisboa, Diabril, Obras de José Gomes Ferreira
1977	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Poeta Militante-I. Viagem do Século XX em Mim</i>, Lisboa, Moraes, Círculo de Poesia, Obra Poética Completa de José Gomes Ferreira • <i>Intervenção Sonâmbula. Crónica do Segundo Ano da Revolução de 25 de Abril de 1974 Através de Documentos Publicados pelo Autor nesse Período</i>, Lisboa, Diabril, Obras de José Gomes Ferreira • <i>Tu, Liberdade! Antologia de Ficções em Prosa</i>, org. e pref. Casimiro de Brito, Lisboa, Caminho • <i>Poeta Militante-II. Viagem do Século XX em Mim</i>, Lisboa, Moraes, Círculo de Poesia, Obra Poética Completa de José Gomes Ferreira
1978	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Poeta Militante-III. Viagem do Século XX em Mim</i>, Lisboa, Moraes, Círculo de Poesia, Obra Poética Completa de José Gomes Ferreira⁸ • <i>Coleccionador de Absurdos Com a Biografia das Duas ou Três Infâncias do Coleccionador</i>, Lisboa, Moraes, Obras Completas de José Gomes Ferreira • <i>5 Caprichos Teatrais Inspirados na Revolução Portuguesa de 1974 e Escritos em 1977-78</i>, Lisboa, Diabril, Obras de José Gomes Ferreira
1980	<ul style="list-style-type: none"> • <i>O Enigma da Árvore Enamorada. Divertimento em Forma de Novela Quase Policial</i>, Lisboa, Moraes, Obras Completas de José Gomes Ferreira • <i>Relatório de Sombras ou A Memória das Palavras-II</i>, Lisboa, Moraes, Obras Completas de José Gomes Ferreira
1981	<ul style="list-style-type: none"> • <i>A Poesia Continua. Velhas e Novas Circunstanciais</i>, Lisboa, Moraes, Obras Completas de José Gomes Ferreira
1983	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Calçada do Sol. Diário Desgrenhado de um Homem Qualquer Nascido no Princípio do Século XX</i>, Lisboa, Moraes, Obras Completas de José Gomes Ferreira
1990	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Dias Comuns-I. Passos Efêmeros</i>, Lisboa, Dom Quixote, Obras de José Gomes Ferreira
1993	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Poemas</i>, il. Aurélio Mesquita, Lisboa, Bial⁹
1998	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Dias Comuns-II. A Idade do Malogro</i>, Lisboa, Dom Quixote, Obras de José Gomes Ferreira
2000	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Dias Comuns-III. Ponte Inquieta</i>, Lisboa, Dom Quixote, Obras de José Gomes Ferreira • <i>Uma Sessão por Página</i>, org. Teresa Barreto Nunes e Nuno Sena, intr. Raúl Hestnes Ferreira, Lisboa, Ministério da Cultura / Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema • <i>Raiz de Granito. Antologia de Poesia e Prosa sobre o Porto</i>, pref. Manuel António Pina, Lisboa, Dom Quixote • <i>Four Poems + Deux Poèmes</i>, trad. Jean R. Longland, Suzette Macedo, François Lopez e Robert Marrast, Lisboa, PEN Clube Português

⁸ A 2ª. ed. de *Poeta Militante-III*, de 1983, veio a incluir *A Poesia Continua* (1981).

⁹ O organizador desta pequena antologia não está identificado.

2003	• <i>Música. Minha Antiga Companheira Desde os Ouvidos da Infância</i> , org. Raúl Hestnes Ferreira e Romeu Pinto da Silva, pref. Romeu Pinto da Silva, Porto, Campo das Letras
2004	• <i>Dias Comuns-IV. Laboratório de Cinzas</i> , Lisboa, Dom Quixote, Obras de José Gomes Ferreira
2005	• <i>Abre um Buraco no Tecto que Eu Quero Ver a Lua. Uma Selecção de Textos de José Gomes Ferreira</i> , org. José António Gomes e Isabel Ramalhete, arranjo gráfico Luís Mendonça, il. capa Gémeo Luís, Porto, Pelouro da Educação e Cultura da Junta de Freguesia de Santo Ildefonso ¹⁰

¹⁰ Sem venda comercial.

2. História das edições em volume da obra poética

— Não considero neste quadro as obras de juventude, *Lírios do Monte* (1918) e *Longe* (1921), renegadas por José Gomes Ferreira.

— Identifico o conteúdo das edições pela numeração, anteposta a negrito, aos títulos poéticos, que incluem sempre a data da sua primeira redacção.

— Embora José Gomes Ferreira tenha feito cortes, acrescentos e alterações nos poemas, a passagem de *Poesia-I, II, III, IV, V e VI* (1948-1976) para *Poeta Militante-I, II e III* (1977-1978-1983) deu origem a variantes relativamente escassas, tendo-se mantido quase todos os títulos. As excepções estão assinaladas em nota, na coluna referente aos volumes de *Poeta Militante*.

— Estão reunidos sob o título *Gomes Leal* (1948) dois poemas que identifiquei com o número 20. Foram eles publicados, logo em 1948, com o título «Lápide para colocar no largo onde o grande poeta Gomes Leal foi apedrejado pelos garotos de Lisboa» e «Grito de Gomes Leal no céu», no volume colectivo *Homenagem Poética a Gomes Leal*, organizado por João José Cochofel e Armindo Rodrigues (Coimbra, Colecção «Sob o Signo do Galo»). Nesse volume colaboraram igualmente: Afonso Duarte, Alfredo Guisado, António de Navarro, António Nunes, António de Sousa, Armindo Rodrigues, Arquimedes da Silva Santos, Augusto Casimiro, Aureliano Lima, Carlos de Oliveira, Edmundo de Bettencourt, Eugénio de Andrade, Hélio Quartin, João de Barros, João José Cochofel, Joaquim Namorado, Jorge de Sena, José Fernandes Fafe, José Ferreira Monte, Mário Dionísio, Miguel Torga, Raul de Carvalho e Tomaz Kim.

Primeira redacção dos títulos de poesia	Primeira edição em volume	Inclusão em <i>Poeta Militante</i>
1. «Viver sempre também cansa» 1931 2. <i>Melodia</i> 1932 3. <i>Cabaré</i> 1933 4. <i>Comício</i> 1934 5. <i>A Morte de D. Quixote</i> 1935-1936 6. <i>Panfleto contra a Paisagem</i> 1936-1937 7. <i>Heróicas</i> 1936-1937-1938 8. <i>Poema do Mundo Perdido</i> 1937	<i>Poesia-I</i> (1948): 1.-8.	<i>Poeta Militante-I</i> (1977): 1.-16.
9. <i>Areia</i> 1938 10. <i>Uma Nuvem e a Todas as Nuvens</i> 1939 11. <i>Diário dos Dias Cruéis</i> 1939 12. <i>Pessoais</i> 1939-1940 13. <i>Invasão</i> 1940-1941 14. <i>Sonâmbulo</i> 1941-1942-1943	<i>Poesia-II</i> (1950): 9.-14.	
15. <i>Eléctrico</i> 1943-1944-1945	<i>Eléctrico</i> (1956): 15.	
16. <i>Tu, Piedade</i> 1945 17. <i>Província</i> 1945 18. <i>Café</i> 1945-1946-1947-1948 19. <i>Ruas Desertas</i> 1946-1947 20. <i>Gomes Leal</i> 1948 21. <i>Cinzas</i> 1948-1949-1950	<i>Poesia-III</i> (1961): 15.-21.	<i>Poeta Militante-II</i> (1977): 17.-30.* <small>*29. Passa a ter o título <i>Intervalo Para uma Arte Poética</i> (1956)</small>
22. <i>Encruzilhada</i> 1949-1950 23. <i>Elegia Fria (com Lírios Inventados)</i> 1950 24. <i>Idílio de Recomeço</i> 1951 25. <i>Sala de Concertos</i> 1951-52-53, etc., pelos anos fora 26. <i>Album</i> 1952-1953-1954 27. <i>Elementos</i> 1954-1955 28. <i>Comboio</i> 1955-1956	<i>Poesia-IV</i> (1970): 22.-28.	
29. «A poesia não é um dialecto» 1956 30. <i>Écloga Suja</i> 1956	<i>Poesia-V</i> (1973): 29.-36.	
31. <i>Lágrimas Trocadas</i> 1956 32. <i>Memória-I</i> 1957-1958 33. <i>Grito Plural</i> 1958 34. <i>Memória-II</i> 1959 35. <i>Cidade Inexacta</i> 1959-1960 36. <i>Pinhal</i> 1960		
37. <i>Pedregal</i> 1960-1961 38. <i>Casa</i> 1961-1962 39. <i>Memória-III</i> 1962-1963 40. <i>Noruega</i> 1964-1965 41. <i>Requiem Laico</i> 1965 42. <i>Memória-IV</i> 1966-1967 43. <i>Maio-Abril</i> 1968-1975		<i>Poesia-VI</i> (1976): 37.-43.
44. <i>Viagem do Outro Lado</i> 1975 45. <i>Circunstanciais. Versos Sem Máscaras na Agonia da Revolução</i> 1975-1976-1977		
46. <i>Três Poemas Inéditos Escritos à Mão Nas Primeiras Edições Especiais de Poesia-I e Poesia-II</i> (1948, 1950) 47. <i>Dedicatória a um Poeta Que Se Vai Tornando Maior de Século para Século</i> (1981) 48. <i>Duas «Poesias de Parede»</i> (1967) 49. <i>Outras 'Poesias de Parede' Interiores</i> 50. <i>Bairro da Ferrugem</i> (1974) 51. <i>Termidor Errado</i> (25 de Novembro de 1975)	<i>A Poesia Continua</i> (1981): 46.-51.	<i>Poeta Militante-III</i> (2ª. ed.) 1983: 31.-51. <small>*49. O título muda para <i>Entretanto Colava Outras Poesias nas Paredes Interiores, Poemas Que Encontrei Mais Tarde numa Gaveta Esquecida</i> (1973), já antes incluído nesta secção de <i>A Poesia Continua</i></small>

3. Poemas de José Gomes Ferreira na obra de Fernando Lopes-Graça

A amizade que ligou José Gomes Ferreira (1900-1985) e Fernando Lopes-Graça (1906-1994) tem enorme relevância não apenas pelas afinidades ideológicas e artísticas entre os dois¹, mas também pela pertença de ambos a um grupo de artistas e intelectuais, em regra identificados com o neo-realismo: Mário Dionísio, João José Cochofel, Carlos de Oliveira, Manuel Mendes, etc.

Logo nos primeiros anos da década de 40, são inúmeras as iniciativas, umas idealizadas, outras concretizadas, que envolveram o poeta e o compositor. Em 1942, José Gomes Ferreira está presumivelmente² entre os sócios da Sociedade de Concertos «Sonata» (extinta em 1961), impulsionada por Fernando Lopes-Graça, com a ajuda de João José Cochofel, Maria da Graça Amado da Cunha e Francine Benoît. Três anos mais tarde, em Setembro de 1945, Cochofel recebe, na sua casa do Senhor da Serra (Semide), Fernando Lopes-Graça, Carlos de Oliveira e José Gomes Ferreira. Nessa colónia veraneante, ganham corpo a determinação de José Gomes Ferreira em publicar finalmente um livro de poesia — o que virá a fazer com *Poesia-I* (1948) — e o projecto musical *Marchas, Danças e Canções* (1946), de Fernando Lopes-Graça, a que aqueles poetas foram os primeiros a emprestar os versos. Mais velho do que os demais, José Gomes Ferreira sentia-se ligado a este círculo neo-realista, cuja coesão perdurará sobretudo até aos anos 60, mantendo, depois disso, os laços de convívio nas tertúlias de café. A obra autobiográfica de José Gomes Ferreira deixou, aliás, registo intenso dessa fraternidade intelectual que contrariou o isolamento dos artistas, num país sob ditadura, e consolidou um forte sentido de grupo e de intervenção social.

O quadro que apresento neste anexo oferece uma das provas mais evidentes desta cumplicidade fecunda: a presença da poesia de José Gomes Ferreira na obra de Fernando Lopes-Graça, entre *Três Sonetinhos* (1942) e *Canções Heróicas* (8º. caderno, 1985). Na segunda coluna do quadro, indica-se a cota de cada peça, integrada no espólio do compositor que se encontra no Museu da Música Portuguesa/Casa Verdades de Faria (MMP|LG), no Monte Estoril. Na coluna correspondente à data, indicam-se, sempre que foi possível apurá-las, as datas precisas de composição ou as datas extremas de início e fim da composição, por parte de Fernando Lopes-Graça. Em alguns peças, acrescentei ainda a informação conhecida do registo na Sociedade Portuguesa de Autores ou noutra entidade de registo autoral.

Seguem-se, depois, a transcrição dos poemas e, no caso de os haver, os dados

¹ Essa afinidade artística deve-se à formação musical e até à propensão comum para temas ligados à solidão. Em *A Memória das Palavras*, José Gomes Ferreira identifica-se com Irene Lisboa e com Fernando Lopes-Graça porque, como eles, «aprend[eu] a arrancar a fraternidade da solidão» (4ª. ed., Lisboa, Moraes, 1979: 127): «É por isso que tanto em Irene Lisboa como em Fernando Lopes-Graça (este, por exemplo, no seu profundo *Canto de Amor e de Morte*), vemos de súbito erguerem-se do poço dois braços sangrentos em busca de outras mãos para apertar...» (*idem. ibidem*).

² Segundo informação de Raúl Hestnes Ferreira.

relativos às edições discográficas e à publicação dos textos, uma vez que um número razoável de canções foi composto a partir de poemas já publicados. Não se estranhe, portanto, se não indico a fonte impressa ou o registo discográfico de uma canção: significa que José Gomes Ferreira nunca a publicou e que ela só existe em pauta de música, no espólio de Fernando Lopes-Graça. A ordem dos poemas transcritos respeita a cronologia da sua composição, sendo remetidos para o fim textos não datados, como «Marcha dos companheiros» e «Clamor». Entre estes poemas não consta «Primavera» que o catálogo de Teresa Cascudo, *Fernando Lopes-Graça. Catálogo do Espólio Musical* (Cascais, Câmara Municipal de Cascais/Museu da Música Portuguesa, 1997) atribui a José Gomes Ferreira, quando, na verdade, é de Afonso Duarte.

A transcrição dos poemas foi feita a partir das pautas das canções, reunidas no espólio de Fernando Lopes-Graça, tendo ela sido cotejada com as edições em livro, quando as houve. Conclui-se, então, que Fernando Lopes-Graça musicou poemas de entre os mais antigos de José Gomes Ferreira: três poemas de *Longe* (segundo a 2.^a ed., de 1927), obra de juventude renegada pelo autor; um poema de *Comício* (escrito em 1934 e, inicialmente, publicado em 1937, na *Seara Nova*) e quatro poemas de *Heróicas* (escritos em 1936-1937-1938), sendo que estes dois últimos títulos foram reunidos em *Poesia-I* (1948); e, por fim, um poema de *Café*, escrito em 1945-1948 e publicado em *Poesia-III* (1961).

Daqui se extraem ilações interessantes para pensarmos a constituição da obra e da figura de autor de José Gomes Ferreira. Primeiro, a circulação dos textos enquanto canções alargou o seu raio de difusão para lá do circuito literário, por via de espectáculos e edições discográficas³. Não me parece excessivo encontrar nesta ligação estreita com Fernando Lopes-Graça uma das razões mais fortes para o reconhecimento público de José Gomes Ferreira enquanto escritor de resistência. Na verdade, foi intensa e persistente a projecção de canções como «Jornada» ou «Acordai» junto de um público mais politizado: desde 1946, quando foram editadas, pela Seara Nova, as *Marchas, Danças e Canções*, num contexto de afirmação oposicionista, organizada em torno do MUD, até ao 25 de Abril de 1974 e aos anos subsequentes, mais marcados pela ambiência revolucionária⁴.

Segundo, no conjunto destas dezanove canções, contam-se textos de juventude

³ Vale lembrar que alguma obra poética de José Gomes Ferreira está registada em disco vinil, dita pelo próprio: *Poesia*, colecção «Poesia Portuguesa», Philips 841 402 Py, s.d.; *Poesia-IV*, colecção «Poesia Portuguesa», Philips 633006, s.d.; e *Poesia-V*, colecção «A Voz e o Texto», Decca SLPDP 5009, 1973. Existem ainda dois CDs, ambos de 2001. O primeiro é *José Gomes Ferreira. Entrevista e Sala de Concertos* (colecção «Strauss Palavras», ST 7303, 2001): no CD2 reproduz-se o concerto comemorativo do centenário do nascimento de José Gomes Ferreira, no Palácio Galveias, em Dezembro de 2000. Neste último disco colaboram Inês Calazans (canto), Nuno Vieira de Almeida (piano) e Luís Lucas, que diz poemas de *Sala de Concertos* — livro escrito em «1951-52-53, etc., pelos anos fora» e publicado em *Poesia-IV* (1970) — e outros poemas sobre música. O segundo CD intitula-se *Felizmente as Palavras*, poemas de José Gomes Ferreira ditos por Alexandre Vargas, Carmen Dolores, José Manuel Mendes, Luís Machado, Manuela de Melo, Natália Luiza e Sofia Sá da Bandeira, com música original de Bernardo Sasseti (APE, DEF 014).

⁴ Refira-se a publicação da pauta de três canções de Fernando Lopes-Graça, na *Seara Nova*, em finais de 1945: no n.º 949, de 20 de Outubro, «Jornada», com poema de José Gomes Ferreira, e «Mãe Pobre», com poema de Carlos de Oliveira; e no n.º 951, de 3 de Novembro, «Companheiros, Unidos», com poema de Arquimedes da Silva Santos. Esta última canção é aí identificada como hino do MUD, de cuja fundação, em Outubro desse ano, foram subscritores, entre outros, José Gomes Ferreira e Fernando Lopes-Graça. É também de assinalar que «Jornada» foi consagrada como hino do MUD Juvenil, entre 1947-1948. Por outro lado, não admira a carga simbólica do concerto do Coro da Academia dos Amadores de Música, dirigido por Lopes-Graça, no Coliseu de Lisboa, logo a 25 de Maio de 1974. Dois dias antes, José Gomes Ferreira aparece, pela primeira vez, na RTP, a ladear João José Cochofel e Fernando Lopes-Graça, que conta as circunstâncias da génese das *Canções Heróicas*.

de que José Gomes Ferreira se distanciou e que não voltou a publicar⁵, ou poemas pertencentes, na sua maior parte, a *Comício* e a *Heróicas*. Nessa medida, importa saber o que o poeta fez destes poemas tornados letras de canções. Quanto aos poemas musicados a partir de uma versão já publicada em livro (*Poesia-I*, 1948, e *Poesia-III*, 1961), alguns foram emendados, de modo mais ou menos notório, ou então foram-lhes acrescentadas ou expandidas as ‘epígrafes’, no volume I de *Poeta Militante* (1977): dão-se nelas indicações circunstanciais acerca do contexto histórico da sua escrita ou acerca da parceria do poeta com Fernando Lopes-Graça⁶. Quanto aos textos expressamente escritos para o compositor de *Canções Heróicas*, não deixa de ser sintomático que José Gomes Ferreira só tenha editado «Ó pastor que choras», em *Café* (escrito em 1945-1948 e publicado em *Poesia-III*, 1961). Tal facto comprova, sem dúvida, o rigor selectivo do poeta sobre esta sua produção mais combativa, designada, em *A Memória das Palavras*, como «versos funcionais»⁷.

Por último, gostaria de lembrar mais dois testemunhos da amizade e da admiração mútua que uniram, ao longo de anos, o poeta e o compositor: de um lado, a homenagem que José Gomes Ferreira presta a Fernando Lopes-Graça, ao apresentá-lo à frente do Coro da Academia dos Amadores de Música, na primeira «Festa do *Avante!*», na Feira das Indústrias de Lisboa, a 26 de Setembro de 1976⁸; do outro, a peça *Morto, José Gomes Ferreira, Vais ao Nosso Lado* (música de piano) que Fernando Lopes-Graça compôs na morte do amigo, em 1985⁹.

⁵ Em *A Memória das Palavras*, José Gomes Ferreira evoca o renascimento e sobrevivência musical desses três sonetinhos de *Longe* que, «embora embalsamado, [se] desfazia [...] em pó e micróbios nas Feiras do Livro e nos alfarrabistas» (4ª. ed. Lisboa, Moraes, 1979: 79). E recorda, em pormenor: «Pouco depois, em 1942, nova surpresa. O Fernando Lopes-Graça comprou um exemplar do *Longe* na Feira do Livro e musicou três sonetinhos. § Quando os ouvi na *Sonata*, pela voz quente da Arminda Correia, disse ao Fernando (ou limitei-me a pensá-lo): § — Esses pobres versos estavam à sua espera desde mil novecentos e vinte... Esperaram vinte anos pela melodia do destino que lhes pertencia. § Sim, eu sabia esperar. § E ia esperar. § Cadáver (aparente) entre vivos (também aparentes). § Esperar...» (*idem*: 79-80).

⁶ Algumas ‘epígrafes’ de *Província* (escrito em 1945 e publicado em *Poesia-III*, 1961) são expandidas ou integralmente acrescentadas na versão de *Poeta Militante-II* (1978), permitindo elas situar a primeira redacção dos poemas durante as férias que José Gomes Ferreira passou, em Setembro de 1945, com João José Cochofel, Carlos de Oliveira e Fernando Lopes-Graça. Com essas ‘epígrafes’ ficamos também a saber, um pouco mais, sobre as primeiras *canções heróicas* de Lopes-Graça, compostas em colaboração com aqueles seus amigos poetas. As últimas páginas de *A Memória das Palavras* (José Gomes Ferreira, *op. cit.*: 185-191) reconstituem esse profícuo convívio. Em *Café*, a ‘epígrafe’ do poema IX diz: «(Movimento de Unidade Democrática... Em que não acredito... Escrevo canções para o Lopes-Graça)», enquanto se lê na ‘epígrafe’ do poema XXVIII: «(No Rossio os ardinas vendem em separatas da «Seara Nova» duas canções do Graça: a «Mãe Pobre» com versos de Carlos de Oliveira e a «Jornada» com versos meus.)» (in José Gomes Ferreira, *Poeta Militante-II*, 2ª. ed., Lisboa, Moraes, 1983: 40 e 49).

⁷ José Gomes Ferreira usa esta expressão, fazendo-a acompanhar de aspas, no epílogo de *A Memória das Palavras* (*op. cit.*: 190). A mesma fórmula aparece na ‘epígrafe’ do poema XI de *Província*, em *Poesia-III* (1961) e, depois, em *Poeta Militante-II* (*op. cit.*: 14).

⁸ A referida apresentação de Fernando Lopes-Graça está transcrita em *Música. Minha Antiga Companheira Desde os Ouidos da Infância*, Porto, Campo das Letras, 2003: 223-225. O CD *Canta, Camarada Canta. Gravações Inéditas de Fernando Lopes-Graça* (Edições *Avante!*, 2006) reproduz parte desse discurso.

⁹ Esta peça para piano está incluída em *Músicas Fúnebres* (MMP|LG 152, n.º. 3), tendo sido composta em 17 de Fevereiro de 1985 e revista em Agosto de 1989.

Poemas de José Gomes Ferreira	Obra de Fernando Lopes-Graça	Género	Data de composição da canção
«Andam na praia as ondinas»	<i>Três Sonetillos</i> , nº 1 (MMP LG170)	Voz e piano	1942 ©1955
«Aquele que eu nunca vi»	<i>Três Sonetillos</i> , nº 2 (MMP LG170)	Voz e piano	1942 ©1955
«Inês de Castro, senhora da saudade»	<i>Três Sonetillos</i> , nº 3 (MMP LG170)	Voz e piano	1942 ©1955
«Jornada» e «As papoilas»	<i>Marchas, Danças e Canções: Grupos Vocais ou Instrumentais Populares</i> , nºs 4 e 12 (MMP LG9)		[1945]
«Rústica»	<i>Três Canções Corais</i> , nº 1 (MMP LG17); (José Gomes Ferreira, João José Cochofel e Carlos de Oliveira)	Coro misto a <i>capella</i>	1946
	<i>Canções Heróicas</i> , 2º caderno, Série II, nº 9 (MMP LG176)	Voz e piano	
«Acordai»	<i>Canções Heróicas</i> , 1º caderno, Série I, nº 1 (MMP LG10)	Voz e piano	1946/1960
	<i>Canções Heróicas</i> , 1º caderno, Série I, nº 11 (MMP LG176)	Voz e piano	1946/1960
«Canção campista»	<i>Canções Heróicas</i> , 1º caderno, Série I, nº 4 (MMP LG176)	Voz e piano	1946/1960
«Cantiga de escárnio»	<i>Canções Heróicas</i> , 2º caderno, Série II, nº 6 (MMP LG176)	Voz e piano	1946/1960
«Écloga»	<i>Canções Heróicas</i> , 2º caderno, Série II, nº 10 (MMP LG176)	Voz e piano	1946/1960
«Ó pastor que choras»	<i>Canções Heróicas</i> , 2º caderno, Série II, nº 3 (MMP LG176)	Voz e piano	1946/1960
«Balada de uma heroína»	<i>Balada de uma Heroína</i> (MMP LG24)	Coro misto a <i>capella</i>	1953 ©1969
«Aqui, nesta praia amarela (No dia do Tratado de Munique)»	<i>Três Heróicas</i> , nº3 (MMP LG38)	Coro misto a <i>capella</i>	1969/1979
«Lua de sangue»	<i>Três Heróicas</i> , nº3 (MMP LG38)	Coro misto a <i>capella</i>	1969/1979
«Pastoral»	<i>Canções Heróicas</i> , 8º caderno, nº 11 (MMP LG43)	Coro masculino a <i>capella</i>	1975/1985
«Vem, noite da grande tempestade»	<i>Três Heróicas</i> , nº1 (MMP LG38)	Coro misto a <i>capella</i>	1969/1979
«Vivam apenas»	<i>Canções Heróicas : 8º caderno</i> , nº9 (MMP LG43)	Coro misto a <i>capella</i>	1985
«As papoilas»	<i>Marchas, Danças e Canções</i> , nº 1 (MMP LG9a)	Vozes e guitarra	[s.d.]
«Marcha dos companheiros»	[<i>Canções Heróicas</i> , 7º caderno], nº 1, (MMP LG236-589)	Voz e piano	[s.d.]
«Clamor»	<i>Marchas, Danças e Canções</i> , nº 2 (MMP LG9a)	Vozes e guitarra	[s.d.]

«Sonetinho 1 - Andam nas praias as ondinas»

Andam na praia as ondinas
ao luar da Lua-cheia...
As ondas lembram meninas
fazendo covas na areia....

As rochas, como ruínas,
são silêncios em Pompeia...
— E eu evoco as Cinco Quinas:
cinco sentidos da Ideia!

E na insónia singular
ouço as rochas falar,
num sussurro de alvoroço!

E, por entre o nevoeiro,
surgiu o Sol-Cavaleiro
— Novo El-Rei-Menino e Moço!

Publicação:

. Poema XI de «Altar Lusíada» in *Longe. Sonetinhos*, 2ª. ed., Lisboa, Seara Nova, 1927, mantendo-se quase inalterada (com excepção de alguma pontuação) desde a 1ª. ed. do livro (Lisboa, Aillaud e Bertrand, 1921).

Discografia:

. *Canções Sobre Textos de Afonso Duarte, José Gomes Ferreira, Teixeira de Pascoaes e Fernando Pessoa. Catorze Canções Populares Portuguesas*, Arminda Corrêa (soprano)/Fernando Lopes-Graça (piano), LP, Decca SLPDB 1019, 1973.

. *José Gomes Ferreira. Entrevista e Sala de Concertos*, Inês Calazans (canto), Nuno Vieira de Almeida (piano) e Luís Lucas (poesia), CD2, Strauss ST 7303, 2001.

. *Fernando Lopes-Graça e os Poetas*, Elsa Saque (soprano)/Nuno Vieira de Almeida (piano), CD2, Câmara Municipal de Lisboa, TRAD 048-2, 2006.

«Sonetinho 2 - Aquela que eu nunca vi»

Tem nos olhos solidões
a noiva das minhas bodas
— Nunca lhe vi as feições:
é a mais linda de todas.

E tem uma voz tão doce
como ninguém conheceu...
E é alta, como se fosse
atraída pelo céu.

Seu corpo de lança esguia,
como um berço de menino,
embala o meu coração...

E há-de chamar-se Maria.
— Trago um éme, por destino,
na palma da minha mão.

Publicação:

. Poema integrado no conjunto «A lenda do poeta» in *Longe. Sonetinhos*, 2ª. ed., Lisboa, Seara Nova, 1927, inexistente na primeira edição do livro (Lisboa, Aillaud e Bertrand, 1921).

Discografia:

- . *Canções Sobre Textos de Afonso Duarte, José Gomes Ferreira, Teixeira de Pascoaes e Fernando Pessoa. Catorze Canções Populares Portuguesas*, Arminda Corrêa (soprano)/Fernando Lopes-Graça (piano), LP, Decca SLPDB 1019, 1973.
- . *José Gomes Ferreira: Entrevista e Sala de Concertos*, Inês Calazans (canto), Nuno Vieira de Almeida (piano) e Luís Lucas (poesia), CD2, Strauss ST 7303, 2001.
- . *Fernando Lopes-Graça e os Poetas*, Elsa Saque (soprano)/Nuno Vieira de Almeida (piano), CD2, Câmara Municipal de Lisboa, TRAD 048-2, 2006.

«Sonetinho 3 - Inês de Castro, Senhora da Saudade»

Coimbra do mês de Agosto,
doente de languidez,
não escondas mais o rosto
com pena de Dona Inês!

Mondego, cala o desgosto!
Não chores de viuvez...
— Ó Coimbra do Sol-Posto
cheia do sangue de Inês...

A essa hora funeral,
recordo certo punhal
que tinha um cabo de opala...

E vejo o Rei português
beijando o corpo de Inês,
tentando ressuscitá-la.

Publicação:

. Poema não numerado do conjunto «Altar Lusíada» in *Longe. Sonetinhos*, 2ª. ed., Lisboa, Seara Nova, 1927, bastante modificado nos tercetos, se comparados com a versão da 1ª. ed. do livro (Lisboa, Aillaud e Bertrand, 1921).

Discografia:

- . *Canções Sobre Textos de Afonso Duarte, José Gomes Ferreira, Teixeira de Pascoas e Fernando Pessoa. Catorze Canções Populares Portuguesas*, Arminda Corrêa (soprano)/Fernando Lopes-Graça (piano), LP, Decca SLPDB 1019, 1973.
- . *José Gomes Ferreira. Entrevista e Sala de Concertos*, Inês Calazans (canto), Nuno Vieira de Almeida (piano) e Luís Lucas (poesia), CD2, Strauss ST 7303, 2001.
- . *Fernando Lopes-Graça e os Poetas*, Elsa Saque (soprano)/Nuno Vieira de Almeida (piano), CD2, Câmara Municipal de Lisboa, TRAD 048-2, 2006.

«Jornada»

Não fiques para trás, ó companheiro!
é de aço esta fúria que nos leva.
Pra não te perderes no nevoeiro,
segue os nossos corações na treva.

Vozes ao alto!

Vozes ao alto!

*Unidos como os dedos da mão,
havemos de chegar ao fim da estrada,
ao sol desta canção.*

Aqueles que se percam no caminho,
que importa! chegarão no nosso brado.
Porque nenhum de nós anda sozinho,
e até mortos vão ao nosso lado.

Vozes ao alto!

Vozes ao alto!

*Unidos como os dedos da mão,
havemos de chegar ao fim da estrada,
ao sol desta canção.*

Publicação:

- . *Seara Nova*, n.º. 949, Lisboa, 20 Outubro 1945: 118.
- . Fernando Lopes-Graça (música), Armindo Rodrigues *et alii* (poemas), *Marchas, Danças e Canções*, pref. Fernando Lopes-Graça, il. Vespeira, Lisboa, Seara Nova, 1946.
- . Fernando Lopes-Graça (música), Armindo Rodrigues *et alii* (poemas), *Canções Heróicas, Dramáticas, Bucólicas e Outras Compostas em Estilo Singelo para Recreação da Gente Nova Portuguesa*, Lisboa, Edição de Autor, 1960 (voz e piano).
- . Fernando Lopes-Graça (música), Armindo Rodrigues *et alii* (poemas), *Marchas, Danças e Canções*, ed. facsimilada, pref. (1946) e «Nota à 2.ª. edição» por Fernando Lopes-Graça, il. Vespeira, Lisboa, Edições 1 de Outubro, 1981.

Discografia:

- . Fernando Lopes-Graça, *Canções Heróicas/Canções Regionais Portuguesas*, Coro da Academia dos Amadores de Música, Olga Prats (piano), Fernando Lopes-Graça (direcção), *A Voz do Dono*, LP 8E 061 40328, 1974.
- . Fernando Lopes-Graça, *Canções Heróicas/Canções Regionais Portuguesas*, Coro da Academia dos Amadores de Música, Olga Prats (piano), Fernando Lopes-Graça (direcção), LP, Círculo de Leitores, 1975.
- . Fernando Lopes-Graça, *Canções Heróicas/Canções Regionais Portuguesas*, Coro da Academia dos Amadores de Música, Fernando Gomes e Olga Prats (piano), Fernando Lopes-Graça (direcção), CD, EMI/Valentim de Carvalho, 7243 5 55501 2 5, 1995.
- . *Voix du Portugal*, CD/livro, org. Salwa El-Shawan Castelo Branco, Coro da Academia dos Amadores de Música/Fernando Gomes e Olga Prats (piano)/Fernando Lopes-Graça (música), Paris, Cité de la Musique/Actes du Sud, 1997 (peça incluída no capítulo VII «La Chanson Engagée»).
- . Fernando Lopes-Graça, *Marchas, Danças e Canções*, Coro Lopes-Graça da Academia de Amadores de Música, Madalena Sá Pessoa (piano), José Robert (direcção) Associação dos Municípios do Distrito de Setúbal, ACADEM.9901CD, 1999 (peça para coro e piano).
- . Negros de Luz, *Canções Heróicas*, Fernando Lopes-Graça (música), Jorge Salgueiro (arranjos), Foco Musical, FM0009NL CD, 2000.
- . *Canta, Camarada, Canta. Gravações Inéditas de Fernando Lopes-Graça*, (Gravação no Centro de Trabalho Vitória, 25 Maio 2006), Edições *Avante!*, 2006.
- . Coro Ricercare, *Fernando Lopes-Graça - Marchas Danças e Canções*, Arquivos RDP, 2006.

«As papoilas»

Ó papoilas dos trigais,
em ondas de cor...
Sangrentas como punhais
do nosso suor...

Dá vontade de arrancá-las,
pô-las nas lapelas...
E, depois, dependurá-las
na luz das estrelas.

Ó papoilas como chagas
em ondas de flor...
No sangue das vossas vagas
anda a nossa dor.

Outras papoilas um dia,
pela terra fora,
darão ao mundo a alegria
duma nova aurora.

Publicação:

- . Fernando Lopes-Graça (música), Armindo Rodrigues *et alii* (poemas), *Marchas, Danças e Canções*, pref. Fernando Lopes-Graça, il. Vespeira, Lisboa, Seara Nova, 1946.
- . Fernando Lopes-Graça (música), Armindo Rodrigues *et alii* (poemas), *Canções Heróicas, Dramáticas, Bucólicas e Outras Compostas em Estilo Singelo para Recreação da Gente Nova Portuguesa*, Lisboa, Edição de Autor, 1960 (voz e piano).
- . Fernando Lopes-Graça (música), Armindo Rodrigues *et alii* (poemas), *Marchas, Danças e Canções*, ed. facsimilada, pref. (1946) e «Nota à 2ª. edição» por Fernando Lopes-Graça, il. Vespeira, Lisboa, Edições 1 de Outubro, 1981.

Discografia:

- . Fernando Lopes-Graça, *Canções Heróicas/Canções Regionais Portuguesas II*, Coro da Academia dos Amadores de Música, Fernando Gomes (piano), Fernando Lopes-Graça (direcção), LP, A Voz do Dono, 8E 065 40429, 1976.
- . Fernando Lopes-Graça, *Canções Heróicas/ Canções Regionais Portuguesas*, Coro da Academia dos Amadores de Música, Fernando Gomes e Olga Prats (piano), Fernando Lopes-Graça (direcção), CD, EMI/Valentim de Carvalho, 7243 5 55501 2 5, 1995.
- . Fernando Lopes-Graça, *Marchas, Danças e Canções*, Coro Lopes-Graça da Academia de Amadores de Música, Madalena Sá Pessoa (piano), José Robert (direcção), Associação dos Municípios do Distrito de Setúbal, ACADEM.9901CD, 1999 (peça para coro e piano).
- . Coro Ricercare, *Fernando Lopes-Graça - Marchas Danças e Canções*, Arquivos RDP, 2006.

Rústica

I

Este sangue que trago nas mãos
não é de tirano,
não é de tirano ou de ladrão,
morto à punhalada.

Andei às amoras
desde madrugada
pelos campos fora,
e trago nas mãos
o sangue da aurora.

II

Este sangue que trago nos dedos
não leva à prisão,
não leva à prisão nem ao degredo.
Nunca matei gente.

Andei pelos montes
desde manhã cedo
a rir de contente,
e molhei os dedos
no sangue do poente.

Discografia:

. Fernando Lopes-Graça, *Marchas, Danças e Canções*, Coro Lopes-Graça da Academia de Amadores de Música, Madalena Sá Pessoa (piano), José Robert (direcção), Associação dos Municípios do Distrito de Setúbal, ACADEM.9901CD, 1999 (peça para coro e piano).

«Acordai»

Acordai,
homens que dormis
a embalar a dor
dos silêncios vis!
Vinde, no clamor
das almas viris,
arrancar a flor
que dorme na raiz!

Acordai, raios e tufões,
que dormis no ar
e nas multidões!
Vinde incendiar
de astros e canções
as pedras e o mar,
o mundo e os corações!

Acordai,
acendei,
de almas e de sóis
este mar sem cais, nem luz de faróis!
E acordai, depois
das lutas finais,
os nossos heróis
que dormem nos covais.
Acordai!

Publicação:

. Fernando Lopes-Graça (música), Armindo Rodrigues *et alii* (poemas), *Canções Heróicas, Dramáticas, Bucólicas e Outras (Compostas em Estilo Singelo para Recreação da Gente Nova Portuguesa)*, Lisboa, Edição de autor, 1960 (voz e piano).

Discografia:

- . Fernando Lopes-Graça, *Canções Heróicas/Canções Regionais Portuguesas*, Coro da Academia dos Amadores de Música, Olga Prats (piano), Fernando Lopes-Graça (direcção), LP 8E 061 40328, A Voz do Dono, 1974.
- . Fernando Lopes-Graça, *Canções Heróicas/Canções Regionais Portuguesas*, Coro da Academia dos Amadores de Música, Olga Prats (piano), Fernando Lopes-Graça (direcção), LP, Círculo de Leitores, 1975.
- . Fernando Lopes-Graça, *Canções Heróicas/Canções Regionais Portuguesas*, Coro da Academia dos Amadores de Música, Fernando Gomes e Olga Prats (piano), Fernando Lopes-Graça (direcção), CD, EMI/Valentim de Carvalho, 7243 5 55501 2 5, 1995.
- . *Os Melhores Coros Amadores da Região – Lisboa*, vol. III, CD II, Coro Lopes-Graça da Academia dos Amadores de Música, Public-art Editora, 1997.
- . Fernando Lopes-Graça, *Marchas, Danças e Canções*, Coro Lopes-Graça da Academia de Amadores de Música, Madalena Sá Pessoa (piano), José Robert (direcção), Associação dos Municípios do Distrito de Setúbal, ACADEM.9901CD, 1999 (peça para coro *a capella*).
- . Negros de Luz, *Canções Heróicas*, Fernando Lopes-Graça (música), Jorge Salgueiro (arranjos), Foco Musical, FM0009NL CD, 2000.
- . *Canta, Camarada, Canta. Gravações Inéditas de Fernando Lopes-Graça*, (Gravação no Concerto no Coliseu dos Recreios, 25 Maio 1974), Edições *Avante!*, 2006.

«Canção Campista»

São nossos todos os caminhos
onde há canções e madrugadas
cantai, cantai aves nos ninhos,
o rasto das nossas pegadas.

A vida é só bela se fores,
por montes, por sendas e vales,
colher astros, beijar fontes, cantar amores.
Ó juventude, não te cales!
Transforma a terra em sol de flores!

São nossas todas as estrelas
a arder num céu de escuridão,
mas outras há ainda mais belas
que os olhos encontram no chão

A vida é só bela se fores,
por montes, por sendas e vales,
colher astros, beijar fontes, cantar amores.
Ó juventude, não te cales!
Transforma a terra em sol de flores!

São nossas todas as estradas
que vão p'ra além dos horizontes,
onde há mãos de luz e alvoradas
a pôr rosas de alma nas fontes.

A vida é só bela se fores,
por montes, por sendas e vales,
colher astros, beijar fontes, cantar amores.
Ó juventude, não te cales!
Transforma a terra em sol de flores!

Publicação:

. Fernando Lopes-Graça, *Canções Heróicas, Dramáticas, Bucólicas e Outras Compostas em Estilo Singelo para Recreação da Gente Nova Portuguesa*. Voz e Piano, 1º. caderno, Lisboa, Edição de Autor, 1960.

. *Abre um Buraco no Tecto que Eu quero Ver a Lua. Uma Selecção de Textos de JGF*, org. José António Gomes e Isabel Ramalhete, capa Gémeo Luís, arranjo gráfico Luís Mendonça, Porto, Pelouro da Educação e Cultura da Junta de Freguesia de Santo Ildefonso, 2005.

Discografia:

. Fernando Lopes-Graça, *Marchas, Danças e Canções*, Coro Lopes-Graça da Academia de Amadores de Música, Madalena Sá Pessoa (piano), José Robert (direcção) Associação dos Municípios do Distrito de Setúbal, ACADEM.9901CD, 1999 (peça para coro e piano).

«Cantiga de escárnio»

Tudo na Terra mudou!
Mas que grande confusão!
As asas não têm voo !
As bocas não dizem não!
E até a Santa Isabel,
se a este jardim de fel
descesse do etéreo assento,
deixava cair da mão
— Novo milagre do pão,
rosas de racionamento!

Primavera já não há!
Andam invernos no ar!
Ontem uma rosa-chá
foi presa por conspirar.
E até Dom Pedro, o Cruel,
que corou Dona Inês
à luz roxa dum archote,
não lhe qu'ria estar na pele,
se, como da outra vez,
tentasse erguer o chicote.

Os homens parecem cães,
na raiva com que ladrais.
E as filhas batem nas mães,
e os filhos batem nos pais!
Só tu Dom Sebastião,
justiça de eterna Dor,
Povo feito cavaleiro,
— não vens, com um sol na mão,
montado no teu condor,
rasgar este nevoeiro!

«Écloga»

Ó fonte do choro fundo,
sempre assim choraste tanto
pelos pobres que no mundo
fazem do choro o seu canto.

Mas havemos de ir um dia
por vales e montes
pôr lágrimas de alegria
em todas as fontes.

Ó vento: que tristes ais
na tua boca a voar!
Sois vós, árvores, que andais
pelos homens a chorar.

Mas havemos de ir um dia
por vales e outeiros
pôr bandeiras de alegria
nos altos pinheiros.

Discografia:

. *XV Aniversário do 25 de Abril: Canções do 25 de Abril: Treze Canções Heróicas*, Celeste Amorim (soprano)/Madalena Sá Pessoa (piano), LP, Associação 25 de Abril, A25A 2, 1989.

. Fernando Lopes-Graça, *Marchas, Danças e Canções*, Coro Lopes-Graça da Academia de Amadores de Música, Madalena Sá Pessoa (piano), José Robert (direcção), Associação dos Municípios do Distrito de Setúbal, ACADEM.9901CD, 1999 (peça para coro e piano).

«Ó pastor que choras»

Ó pastor que choras;
o teu rebanho onde está?
— Deita as mágoas fora,
carneiros é o que mais há.

Uns de finos modos,
outros vis por desprazer...
Mas carneiros todos
com carne de obedecer.

Quem te pôs na orelha
essas cerejas, pastor?
São de cor vermelha,
vai pintá-las de outra cor.

Vai pintar os frutos,
as amoras, os rosais...
Vai pintar de luto
as papoilas dos trigais.

Publicação:

. Poema XXXV de *Café* 1945-1946-1947-1948, incluído em *Poesia-III*, 1961, com a ‘epígrafe’ «(*Pastoral*)». Na edição de *Poeta Militante-II* (1977), a ‘epígrafe’ foi acrescentada: «(*Pastoral escrita de propósito para uma canção de protesto de Fernando Lopes-Graça que mantém, inflexível, um coro de canções populares e revolucionárias.*)».

Discografia:

. Fernando Lopes-Graça, *Canções Heróicas/Canções Regionais Portuguesas II*, Coro da Academia dos Amadores de Música, Fernando Gomes (piano), Fernando Lopes-Graça (direcção), LP, A Voz do Dono, 8E 065 40429, 1976.

. Fernando Lopes-Graça, *Canções Heróicas Canções Regionais Portuguesas*, Coro da Academia dos Amadores de Música, Fernando Gomes e Olga Prats (piano), Fernando Lopes-Graça (direcção), CD, EMI/Valentim de Carvalho, 7243 5 55501 2 5, 1995.

. *Canta, Camarada, Canta. Gravações Inéditas de Fernando Lopes-Graça*, (Gravação na 1ª Festa do *Avante!* FIL, 25-27 Setembro 1976), Edições *Avante!*, 2006.

«Balada de uma heroína»

Vais morrer com a saia rota,
sem flores nos cabelos...
— Mas isso que importa
se, depois de morta,
até as mãos da terra
hão-de florescê-los?!

Vais morrer de blusa no fio,
sem laços nas tranças...
— Mas isso que importa
se, depois de morta,
até as mãos do Frio
penteiam as crianças?!

Vais morrer, espantada, na rua,
sem fitas nos caracóis...
— Mas isso que importa
se, depois de morta,
até as mãos da lua
enfeitam os heróis?!

Vais morrer, a cantar, numa esquina,
de sapatos velhos...
— Mas isso que importa
se, depois de morta,
continuarás a ser a menina
que nunca teve espelhos?!

Vais morrer, com olhos de águia presa
e meias de algodão...
— Mas isso que importa
se, depois de morta,
a tua beleza
não caberá num caixão!
E há-de rasgar a terra
e romper o chão
como uma primavera
de lágrimas acesa
que os homens atiram, em vão,
para a natureza?!

Publicação:

. Poema XII de *Heróicas* 1936-1937-1938 publicado em *Poesia-I* (1948) e depois, com ligeiras emendas, em *Poeta Militante-I* (1977), mantendo a ‘epígrafe’ «(Balada duma heroína que eu inventei.)»

Discografia:

. *Obras Corais A Capella I*, Grupo de Música Vocal Contemporânea/Mário Mateus (direcção), A Voz do Dono, LP, 8E063 40413, s.d.

**«Aqui, nesta praia amarela
(No dia do Tratado de Munique)»**

Aqui, nesta praia amarela,
ainda fúria acesa
do sol da criação,
no princípio do mundo
um homem surgiu nela,
— espanto vagabundo
sem pátria e sem inferno,
feliz na sem-razão —
e olhou para o mar
surpreendido
de ver o céu caído
e mais natureza
a nascer-lhe no olhar.

Hoje, nesta praia do sul
ao pé dum velho Forte,
quando a luz outoniça
e parda do poente
voa no céu azul
todo o mistério dos fossos
— um poeta, altivo e mudo,
com pátria,
com inferno,
com morte
e, principalmente,
com esta dor da injustiça,
olha, com espanto, para tudo:
— caos de lágrimas e ossos,
cóleras de inverno,
fomes de primavera,
raivas do mar profundo...

E os homens de novo à espera
do princípio do mundo!

Publicação

. Poema intitulado «Espanto», *Seara Nova*, n.º. 584, Lisboa, 22 Outubro 1938, com a ‘epígrafe’ «(No dia do sacrifício da Checo-Eslováquia.)», a encerrar o poema.

. Poema XXXIX de *Heróicas* 1936-1937-1938, publicado em *Poesia-I* (1948), com a ‘epígrafe’ «(No dia do Tratado de Munique.)». Na versão publicada em *Poeta Militante-I* (1977), há ligeiras emendas de pontuação e a ‘epígrafe’ passa a ser «(No dia do Tratado de Munique. Os governos do Ocidente da Europa esfregam as mãos. Vão levar o Hitler contra a União Soviética cercada.)»

«Lua de sangue»

Nasceste por engano nestes céus,
lua de sangue,
— pintada dos corações de todos os mortos.

Lua vermelha das noites da China
com ventres podres no chão,
a boiarem num incêndio
onde há desejos de sóis
para os filhos dos cadáveres.

Águia ferida dos céus de Espanha
com nuvens feitos de lágrimas,
donde pende um voar de alma,
— duma leveza de bandeira...

Lua viril dos idílios coléricos,
— com dois noivos, de mãos dadas,
a sonharem, por destino,
a sombra no mesmo muro.

Lua de sangue, lua de sangue,
pintada dos corações dos mortos
vai-te embora destes céus!

Aqui, tudo é branco de bolor!
E eu só amo e quero
a lua uivante
dos olhos dos cães!

Publicação:

. Poema XXIII de *Heróicas*, escrito em 1936-1937-1938 e publicado em *Poesia-I* (1948). Na versão publicada em *Poeta Militante-I* (1977), houve revisão da pontuação e emendas significativas, sobretudo na segunda e terceira estrofes, além de ter sido acrescentada a ‘epígrafe’ «(A Rússia está cercada. Em Espanha e na China combate-se. Em Portugal ressona-se.)».

«Pastoral»

Ai, fui apanhar lenha aos montados,
(Não sei se percebes)
Ai fiquei com estes pés cansados
de saltar as sebes!

Ai, pobres dos pés dos meus trabalhos,
sangrentos de espinhos!
Ai já ando farto dos atalhos,
quero outros caminhos.

Para ti as flores, para mim os fardos.

«Vem, Noite da Grande Tempestade»

Vem, Noite da Grande Tempestade,
que espero, há tantos séculos de infância,
encolhido no colo da sombra,
suspenso e sozinho
entre todos os mundos!

Vem, Noite do Grande Espanto,
que espero, há tantos séculos de cinza,
de olhos abertos, do tamanho do silêncio,
para poder ver, enfim, brotar da terra
um Braço Enorme,
a rugir luz,
a despedaçar céus,
a empurrar satélites,
a estrangular cometas e deuses
— com dedos de pedra humana!

Vem, Noite do Grande Terremoto,
para poder enfim dormir descansado,
sem medo de mim mesmo
— enquanto o Braço vela...

E nunca mais, nunca mais
andar pelos poentes,
montado nos bichos das nuvens,
a aproveitar os relâmpagos
para cóleras de ser deus!

E nunca mais, nunca mais
olhar o meu perfil no sol,
como as flores não vêem uma flor na lua
ou as pedras, os brilhos na Via-Láctea.

E nunca mais, nunca mais,
chorar de orgulho
por me sentir pisado
pelo meu Desenho no Silêncio.

E nunca mais, nunca mais
ouvir-me a dar ordens a mim próprio
— com voz de outras bocas!

E ser, enfim, do meu tamanho,
na grande noite erma do universo!

... Enquanto o Braço Enorme
de pedras e de sangue,
num eflúvio de sonho
com partículas de lume,
— vela pelos homens,
terrível, a rasgar nuvens
e a cobrir a terra
dum novo céu
de pássaros e de flores.

Publicação:

Poema XXVIII de *Heróicas*, escrito em 1936-1937-1938 e publicado em *Poesia-I* (1948). Na versão publicada em *Poeta Militante-I* (1977), houve emendas na pontuação e ligeiras correcções no conteúdo dos versos.

«Vivam, apenas»

Vivam, apenas!

Sejam bons como o sol..
Livres como o vento.
Naturais como as fontes.

Imitem as árvores dos caminhos
que dão flores e frutos
sem complicações.

Mas não queiram convencer os cardos
a transformar os espinhos
em rosas e canções.

E, principalmente, não pensem na Morte!
Não sofram por causa dos cadáveres
que só são belos
quando se desenham na terra, em flores.

Vivam, apenas!
A Morte é para os mortos!

Publicação:

- . Poema intitulado «Comício», *Seara Nova*, n.º. 500-3, Lisboa, 1 Abril 1937: 309.
- . Poema único de *Comício* 1934, publicado em *Poesia-I*, 1948, e integrado em *Poeta Militante-I* (1977), com ligeiras alterações na pontuação.
- . Fac-símile da pauta de *Canções Heróicas*: 8.º. caderno (1985), *Vértice*, n.ºs. 473-475, Coimbra, Julho-Dezembro 1986: 119-122.

«Marcha dos companheiros»

Companheiro que vais adiante,
a cantar, a cantar nas sendas sombrias:
ordena ao Sol que se levante
como uma bandeira de cotovias.

Alegria dos horizontes
não cabe na nossa voz!
Ó boca das fontes,
ó boca das fontes:
Cantai por nós!

«Clamor»

Ao sol os olhos vendados,
braços na luta cingidos;
e ainda que algemados
— algemados
mas nunca vencidos!

Sabemos do sofrimento
o que no sofrimento há;
se a dor é desalento
— desalento
outra fé nos dá!

Uma esperança em cada vida,
que ao calor do ódio arde;
luta até mesmo abatida
— abatida
mas nunca cobarde!

Carne que se não corrige,
chicote com sangue a lava;
se só na morte transige
— transige
mas nunca é escrava!

Discografia:

- . Fernando Lopes-Graça, *Canções Heróicas/ Canções Regionais Portuguesas II*, Coro da Academia dos Amadores de Música, Fernando Gomes (piano), Fernando Lopes-Graça (direcção), LP, A Voz do Dono, 8E 065 40429, 1976.
- . Fernando Lopes-Graça, *Canções Heróicas/ Canções Regionais Portuguesas*, Coro da Academia dos Amadores de Música, Fernando Gomes e Olga Prats (piano), Fernando Lopes-Graça (direcção), CD, EMI/Valentim de Carvalho, 7243 5 55501 2 5, 1995.

4. Volumes inéditos de *Dias Comuns*

Título	Datas de Redacção
<i>Dias Comuns V. Continuação do Sol</i>	1 Junho – 22 Setembro 1968
<i>Dias Comuns VI. Memória Possível</i>	23 Setembro 1968 – 31 Dezembro 1968
<i>Dias Comuns VII. Rasto Cinzento</i>	1 Janeiro 1969 – 17 Agosto 1969
<i>Dias Comuns VIII. Livro das Insónias sem Mestre</i>	17 Agosto 1969 – 31 Janeiro 1970
<i>Dias Comuns IX. Derrota Pairante</i>	1 Fevereiro 1970 – 20 Setembro 1970
<i>Dias Comuns X. Não há o Outro Lado</i>	20 Setembro 1970 – 15 Abril 1971
<i>Dias Comuns XI. A Ilusão do Cavalo de Tróia</i>	16 Abril 1971 – 30 Outubro 1971
<i>Dias Comuns XII. O Equilíbrio no Escuro</i>	31 Outubro 1971 – 31 Dezembro 1972
<i>Dias Comuns XIII. Pés de Sombra</i>	1 Janeiro 1973 – 10 Setembro 1973
<i>Dias Comuns XIV. Últimos Pomares</i>	11 Setembro 1973 – 2 Maio 1974
<i>Dias Comuns XV. Liberdade - Algema Fluida</i>	3 Maio 1974 – 7 Outubro 1975
<i>Dias Comuns XVI. Lento Cerrar de Pálpebras</i>	7 Outubro 1975- 15 Dezembro 1976
<i>Dias Comuns XVII. Termidor Errado</i>	16 Dezembro 1976 – 22 Novembro 1977
<i>Dias Comuns XVIII. A Luta Continua</i>	23 Novembro 1977 – 31 Agosto 1978
<i>Dias Comuns XIX. A Areia dos Tempos de Tempestade</i>	1 Setembro 1978 – 30 Setembro 1979
<i>Dias Comuns XX. E a Vida Corre com a Elegância de uma Gazela</i>	1 Outubro 1979 - 25 Maio 1980

5. Quadro bio-bibliográfico

Este quadro reúne informação biográfica, bibliográfica, pictórica, discográfica e videográfica referente a José Gomes Ferreira. Trata-se de um quadro necessariamente incompleto, a merecer acertos e acrescentos, sobretudo por falta da consulta de muitos inéditos do autor. A sua elaboração deve-se às preciosas informações fornecidas pelo Arquitecto Raúl Hestnes Ferreira e por Teresa Cunha, responsável pelo espólio de Fernando Lopes-Graça no Museu da Música Portuguesa, assim como à bibliografia que abaixo enumero. Não deixarei de identificar, em nota-de-rodapé, fontes e dados mais precisos e pormenorizados. Usarei algumas abreviaturas: JGF (José Gomes Ferreira), DL (*Diário de Lisboa*), JL (*Jornal de Letras, Artes e Ideias*) e DN (*Diário de Notícias*).

Anón.

1986 «Bibliografia [de José Gomes Ferreira]», *Vértice* n.º 473-475, Coimbra, Julho-Dezembro 1986: 166-181.

CARVALHO, Mário Vieira de

1988 *O Essencial sobre Fernando Lopes-Graça*, Lisboa, IN-CM.

CASCUDO, Teresa

1997 *Fernando Lopes-Graça. Catálogo do Espólio Musical*, Cascais, Câmara Municipal de Cascais/Museu da Música Portuguesa.

FERREIRA, Alexandre Vargas

1975 «Bibliografia (não exaustiva) de José Gomes Ferreira» in *Vida e Obra de José Gomes Ferreira* de Alexandre Pinheiro Torres, Amadora, Livraria Bertrand: 389-402.

FERREIRA, Alexandre Vargas

2000 «Bibliografia de José Gomes Ferreira» e cronologia in *José Gomes Ferreira. Operário das Palavras*, org. Raúl Hestnes Ferreira, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa: 140-156 e 157-159.

FERREIRA, Raúl Hestnes

2001 «Da cronologia» in *José Gomes Ferreira. Fotobiografia*, Lisboa, Dom Quixote: 1-20.

FERREIRA, Raúl Hestnes, SÁ, Luís e RÊGO, Manuela

2000 *José Gomes Ferreira. Itinerários em Lisboa: Cafés*, Câmara Municipal de Lisboa / Cultura.

2000 *José Gomes Ferreira. Itinerários em Lisboa: Residências*, Câmara Municipal de Lisboa / Cultura.

MASCARENHAS, João Mário e RÊGO, Manuela Rêgo (org.)

2000 *José Gomes Ferreira/Alexandre Ferreira. A Revolução É um Sonho*, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa/Divisão de Bibliotecas e Documentação/Biblioteca-Museu República e Resistência.

SILVA, Romeu Pinto da

2003 «Obras musicais de José Gomes Ferreira (listagem): peças musicais existentes ou referidas em livros, correspondência e imprensa» in *Música. Minha Antiga Companheira Desde os Ouvidos da Infância*, org. Raúl Hestnes Ferreira e Romeu Pinto da Silva, Porto, Campo das Letras: 361-362.

Datas	Poesia	Prosa	Artigo Ensaio Depoimentos	Música Cinema Teatro Traduções	Estudos	Retratos JGF Vídeo Discografia ¹	Vida JGF	Vida Familiar
1900							. Nasce a 9 Junho, filho de Alexandre Branco Ferreira e Maria do Carmo Cosme Gomes Ferreira: Rua das Musas (Porto)	. Alexandre Ferreira: gerente comercial da casa de artigos de fotografia e ciclismo Foto-Velo Clube (Rua de Sá da Bandeira, Porto)
1902								. Nascimento do irmão Jaime
1904								. Nascimento do irmão Raúl . Mudança para Lisboa: Rua de S. Julião (Baixa pombalina) . Nascimento de Ingrid Hestnes, primeira mulher de JGF
1905							. «Aos 5 anos já sabia ler — dizem.» ²	
1906								. Mudança para a Calçada do Monte Agudo . Alexandre Ferreira: gerente comercial na secção de artigos fotográficos da Drogaria Peninsular de J. P. Bastos (Rua Augusta) . Alexandre Ferreira: sócio da Associação de Socorros Mútuos dos Empregados de Comércio

¹ Excluem-se aqui os retratos fotográficos; consideram-se obras em desenho, pintura ou escultura.

² Alexandre Pinheiro Torres, «Introdução ao estudo da poesia de JGF» in *Ensaio Escolhidos II. Estudos Sobre as Literaturas de Língua Portuguesa*, Lisboa, Caminho, 1990: 124.

1906								. Alexandre Ferreira: obreiro da Loja Montanha de rito escocês com o grau de M:M: (Grande Oriente Lusitano Unido)
1907							<p>. Instrução primária no Colégio Francês (Rua Álvaro Coutinho): até aos 13 anos; professores Padre Fiadeiro e João Soares; alguns colegas: Rodrigues Miguéis, Aleixo Ribeiro, Reinaldo Ferreira, Alfredo Guisado e António Ferro</p> <p>. «Aos 7-8 anos comecei a fazer os primeiros versinhos (deviam ser frescos!). A minha aprendizagem musical também se iniciou por essa altura.»³</p>	
1908							. Enterro no Alto S. João dos regicidas, Costa e Buiça, na presença de grande multidão. Visita à campa por JGF e seu pai	
1910							<p>. Festeja a República na rua aos vivas, com uma bandeira de papel de seda verde e vermelho</p> <p>. Assiste aos enterros de Cândido dos Reis e Miguel Bombarda</p> <p>. Frequenta o café «Brasileira» (Rossio): até 1958</p>	<p>. Alexandre Ferreira participa no 5 de Outubro (saída furtiva): eventuais relações com a Carbonária</p> <p>. Alexandre Ferreira torna-se responsável pela loja da Montanha, de Machado Santos e</p>

³ *Idem: ibidem.*

Datas	Poesia	Prosa	Artigo Ensaio Depoimentos	Música Cinema Teatro Traduções	Estudos	Retratos JGF Vídeo Discografia ¹	Vida JGF	Vida Familiar
1910							. Frequenta o «Café «Gelo»: até 1945	outros revolucioná- rios de 5 de Outubro
1911								. Alexandre Ferreira participa na organização da Universidade Livre (até 1926)
1913								. Alexandre Ferreira é referido no Anuário do Grande Oriente Lusitano, como um dos responsáveis pela Loja Montanha do Rito Escocês . Alexandre Ferreira participa no Congresso Maçónico (nacional) . Nascimento de Rosalia Abecassis Vargas, segunda mulher de JGF
1914							. Frequenta o Liceu de Camões, tendo, entre outros colegas, José Bacelar	. Alexandre Ferreira participa no Congresso Livre Pensamento (internacional) . Filiação de Alexandre Ferreira no Partido Republicano Português, pela sua amizade com Magalhães Lima
1915			. Colaboração não determinada (aleadamente de teor panfletário-	. Integra como 1º bandolim «Quarteto Beethoven», grupo amador de cordas				

1915			-político) no panfleto semanal <i>Eb Real!</i> , dir. Augusto Rodrigues Miranda	com nove elementos, entre os quais estão os seus dois irmãos e o primo Alberto: direcção de Manfredo Peixoto (actuação em festas familiares)				
1916				. <i>O Sr. Embaixador</i> , opereta em um acto para canto e piano; letra de Santos Braga ⁴ . <i>Brisas do Monte</i> , valsa para piano, Valentim de Carvalho (referenciada na imprensa como composta em 1910); partitura não encontrada			. Frequenta o Liceu Gil Vicente: aluno de, entre outros, Leonardo Coimbra, Newton de Macedo, Ângelo Ribeiro, Câmara Reys, Damião Peres, entre outros professores ⁵	. Morte do irmão Jaime
1917				. Estuda composição com David de Sousa . <i>Crepúsculo</i> , valsa para piano, Valentim de Carvalho . <i>Canção da Despedida</i> (integrada na opereta <i>Adens Mocidade</i> – Companhia Aura Abranches/Chaby Pinheiro); partitura não encontrada				. Mudança para a Rua Maria Andrade: os pais e o irmão Raul viverão aqui até morrerem . Eleição de Alexandre Ferreira para a Câmara Municipal de Lisboa
1918	. <i>Lírios do Monte</i> , Orbis (capa de Stuart de Carvalhais)	. «A poesia e a música», <i>Ressurreição</i> n.º. 2: Junho		. 1.ª audição de <i>Idílio Rústico</i> : poema sinfónico para			. Director literário da revista <i>Ressurreição</i> . <i>Mensário para Arte</i> ,	. Orbis, editora de Alexandre Ferreira em sociedade

⁴ Na listagem das obras musicais de JGF em *Música. Minha Antiga Companheira Desde os Ouvridos da Infância*, constam ainda peças musicais não datadas: *Avé Maria* (cantada na Igreja dos Anjos em Lisboa; partitura não encontrada); *Suíte n.º. 1* (para orquestra; partitura não encontrada); *Composições* (para piano: *Valsa Dolorosa*, *Belkiss*, *Rainha de Atlantida*; *Valsa Austera*, *Ressurreição*, *Longe*, *Palácio de Mistério*, *A Fada do Luar*, *Natal Triste*, *Minnete*, *Gavote e Pavata*; pautas não encontrada); *Canções Populares* (para canto e piano: *O Malmesbury*, *Balada da Tristeza*, *Caveirinha*, *Não faças Mal a Esse Ninho*, *Os Conversados*, *A Fonte*, *O Craveiro*, *Aquela Cachopa*, *Tem Cuidado com as Silvas*, *A Lavadeira* e *A Moleira*; partituras não encontradas); e *Quarteto n.º. 1* (quarteto de cordas; partitura incompleta).

⁵ A ligação muito estreita com Leonardo Coimbra fez com que JGF lesse Teixeira de Pascoaes e Raul Brandão mas também Dostoievski, Tolstoi e Gorki. Segundo Raúl Hestnes Ferreira, aquele professor terá levado JGF a aderir à Loja Renascença, a que também pertencia Leonardo Coimbra, tendo JGF adoptado o nome simbólico Dostoievsky. Assim o confirma o *Dicionário da Maçonaria Portuguesa*, de A. H. de Oliveira Marques (Lisboa, Delta, 1986). As acções políticas mais evidentes, impulsionadas no âmbito maçónico, são certamente a escalada de Monsanto e a participação no Batalhão Académico, no decurso do levantamento monárquico de 1919.

Datas	Poesia	Prosa	Artigo Ensaio Depoimentos	Música Cinema Teatro Traduções	Estudos	Retratos JGF Vídeo Discografia ¹	Vida JGF	Vida Familiar
1918	. «Rosário de saudades» (dedicado a David de Sousa e assinado), <i>Ressurreição</i> n.º. 2: Junho . «Senhor dos braços doridos», <i>Ressurreição</i> n.º. 3: Julho e Agosto		. «David de Sousa - o músico da saudade», <i>Ressurreição</i> n.º. 4: [Outubro - Novembro]	orquestra, sobre <i>Os Meus Amores</i> , de Trindade Coelho; Orquestra Sinfónica do Politeama, sob direcção do Maestro David de Sousa: 3 Março, Teatro Politeama . Valsa editada pela Valentim de Carvalho (data presumível) . Digressão como pianista pelos Açores e Madeira (anunciada na <i>Ressurreição</i> , n.º. 7, Julho)			<i>para Literatura, para Vida Mental</i> , sendo Humberto Pelágio o director artístico . Entra na Faculdade de Direito de Lisboa . Frequenta o café «Bijou's» (Av. Liberdade): até 1926 . Frequenta o café «Brasileira» (Rua Garrett): até 1958 . Frequenta o «Café Leão d'Ouro», «Café Itália», o «Café Nacional» e o «Café Colonial» (todos na Rua 1.º. Dezembro): até 1926 . Frequenta o «Café Martinho» (Largo D. João da Câmara): até 1968 ⁶	com o jornalista Santos Vieira: a marca da editora é concebida por Stuart de Carvalhais
1919	. «Pintor estranho», <i>Ressurreição</i> n.º. 5: Maio . «A minha dor» (soneto), <i>Ressurreição</i> n.º. 6: Junho . «Canção de Belkiss», <i>Ressurreição</i> n.º. 7: Julho . «Ressurreição» (soneto), <i>Ressurreição</i> n.º. 8: 1 Dezembro	. «D. Quixote – o doido sublime e a interpretação musical de Strauss», <i>Ressurreição</i> n.º. 5: Maio . Acordes – Irene Gomes Teixeira, a dona das mãos misteriosas», <i>Ressurreição</i> n.º. 6: Junho	. «A mocidade e a Ideia Nova», <i>Ressurreição</i> n.º. 5: Maio				. Sócio da Liga da Mocidade Republicana: nesse âmbito, queima com outros rapazes um retrato de Sidónio Pais, no Café Gelo, em Lisboa . Participa na Escalada de Monsanto e é voluntário no Batalhão Académico contra forças monárquicas, no Centro do país . Aura Abranches recita-lhe versos no teatro Politeama ⁷	

⁶ Em *Dias Comuns-I*, JGF refere que se encontrava regularmente neste café com Augusto Abelaira, Carlos de Oliveira, Nikias Spakinakis, Alexandre Pinheiro Torres, Magalhães Godinho e Manuel Mendes. Em 8 Junho 1967, o *Diário de Lisboa* publica uma fotografia (de Manuel de Azevedo) do grupo.

⁷ Alexandre Pinheiro Torres, *op. cit.*: 125.

1920	. «Suicídio», <i>Ressurreição</i> n.º. 9: Fevereiro	. «A legenda do Sol- Morto», <i>Ressurreição</i> n.º. 9: Fevereiro ⁸				. Retrato a óleo de JGF por Stuart de Carvalhais		
1921	. <i>Longe: Sonetillos</i> , Aillaud e Bertrand (capa de Humberto Pelágio) ⁹		. Colaboração na revista <i>Democracia</i> , dirigida por Leonardo Coimbra . «Os Eunucos», <i>Os Filisteus</i> (panfleto literário), gerando violentas refregas nos cafés da Baixa lisboeta	. Intenção (não concretizada) de concluir o poema sinfónico <i>A Pastora Abandonada</i>			. Conhece Eduardo Chianca de Garcia, com quem participa na tertúlia do Café Martinho, ao lado de Norberto Lopes e Carlos Queiroz	
1922								. Alexandre Ferreira organiza com a Universidade Livre o Congresso Nacional de Educação Popular na Câmara Municipal de Lisboa . Eleição de Alexandre Ferreira como vereaa- dor da Instrução e Assistência da Câmara Municipal de Lisboa
1923							. Avista Raúl Brandão na Rua do Carmo: 18 Novembro ¹⁰	. Alexandre Ferreira, um dos promotores da homenagem a Teófilo Braga, pelos seus 80 anos . Eleição de Alexandre Ferreira para a Câmara Municipal de Lisboa: pelouros nos domínios social e cultural até 28 Maio 1926

⁸ Neste número colaboram Fernando Pessoa, com o poema «Abdicação» e Stuart de Carvalhais com um estudo, «Abandonados».

⁹ Poemas dedicados a João Botto de Carvalho, Armando Garcia de Lima, Mário Alves Pereira, Afonso de Castro, Fernando Tavares de Carvalho, Chianca de Garcia, Manuel Colares Pereira, Norberto Lopes e Humberto Pelágio. Neste volume anuncia-se a publicação, nunca concretizada, de *Floresta Adormecida*.

¹⁰ *A Memória das Palavras-I ou o Gosto de Falar de Mim*, 4.ª. ed., Lisboa, Moraes, 1979: 105.

Datas	Poesia	Prosa	Artigo Ensaio Depoimentos	Música Cinema Teatro Traduções	Estudos	Retratos JGF Vídeo Discografia ¹	Vida JGF	Vida Familiar
1924							<ul style="list-style-type: none"> . Conhece Teixeira de Pascoaes na Brasileira do Rossio: 18 Março . Conclusão da licenciatura em Direito na Fac. de Direito de Lisboa: 13 Julho 	<ul style="list-style-type: none"> . Alexandre Ferreira, Secretário Geral da Comissão Nacional da Comemoração do 4º. Centenário do nascimento de Camões e delegado às Comemorações Camonianas, em Madrid . Alexandre Ferreira organiza colónias de férias, na Cruz Quebrada e na Quinta da Paia
1925							<ul style="list-style-type: none"> . Nomeação para cônsul na Noruega pelo Ministro dos Negócios Estrangeiros, Vasco Borges: 11 Novembro 	<ul style="list-style-type: none"> . Eleição de Alexandre Ferreira para a Câmara dos Deputados do Congresso da República, pelo Círculo nº. 28 de Lisboa
1926				<ul style="list-style-type: none"> . Composições para piano, escritas até 1929, certamente estimuladas pelo convívio com o compositor norueguês Johannes Rivertz (três fados, <i>Valsa do Desdém</i>, <i>Valsa das Folhas Secas</i> <i>Caindo</i> e <i>Scherço do Menino Triste</i>¹¹) . Estudo das obras para piano de Mozart, Beethoven e, sobretudo, Schumann 			<ul style="list-style-type: none"> . Jantar de despedida no restaurante «O Bacalhau»: 31 Janeiro . Partida para o Porto e depois para a Noruega, no barco <i>Sicília</i> . Cônsul em Kristiansund (Noruega) 	<ul style="list-style-type: none"> . Alexandre Ferreira cessa actividades na Câmara Municipal de Lisboa e na Câmara dos Deputados: Junho
1927	<ul style="list-style-type: none"> . 2ª. ed. <i>Longe</i>, Seara Nova 				<ul style="list-style-type: none"> . Críticas a <i>Longe</i> no <i>Notícias Ilustrado</i> (Teresa Leitão de 			<ul style="list-style-type: none"> . Viagem de Alexandre Ferreira a instituições de assis-

¹¹ No prefácio a *Música. Minha Companheira desde os Ouidos da Infância*, Romeu Pinto da Silva refere que estas peças foram «enviadas para Lisboa, ao cuidado do seu pai, com o pedido de recolha de opiniões de entendidos em música» (Porto, Campo das Letras, 2003: 13).

1927					Barros), <i>O Primeiro de Janeiro</i> (Hernâni Cidade), e <i>A..B.C.</i> (Ferreira de Castro)			tência social no Norte e Centro da Europa: encontro com JGF na Noruega, entre 6 e 13 Maio
1928				<ul style="list-style-type: none"> . <i>Valsa das Folhas Secas, Caindo</i> (para piano) . <i>Menino Triste</i> – <i>Scherço</i> (para piano) . <i>Valsa do Desdém</i> (para piano) . Colaboração na <i>Imagem</i>, com o artigo «O circo e o gaúcho vistos por um português longe de Portugal»: Setembro (texto sobre <i>O Circo</i>, de Chaplin, e <i>O Gaúcho</i>, de Douglas Faribanks) 				
1929				<ul style="list-style-type: none"> . <i>Fado n.º 1</i> (para piano) . Sonata (para piano); partitura incompleta . <i>Tatuagens</i> (para piano) . <i>Fado n.º 2</i> (para piano): 7 variações . <i>Fado n.º 3</i> (para piano) 			. Regresso a Portugal (final do ano)	. Alexandre Ferreira, funda e preside aos Inválidos do Comércio: até 1950
1930				<ul style="list-style-type: none"> . Crónicas, reportagens e entrevistas sobre cinema nas revistas: <i>Kino</i> (1 Maio 1930 - Abril 1931; <i>Imagem</i> como redactor principal: entre Maio 1930 e Junho 1934; <i>O Girassol</i> (1930-31); <i>Notícias Ilustrado</i>, <i>Século Ilustrado</i> e <i>Diário de Lisboa</i>¹²⁾ 			. Frequenta o café «Veneza»: até 1945	

¹² Na *Imagem*, José Gomes Ferreira assinava com o nome próprio ou sob pseudónimos: Caçador de Imagens, Alberto Fernandes, Fernando Soares ou Álvaro Gomes. Na *Ilustração* assinava com o pseudónimo O Homem da Manivela.

Datas	Poesia	Prosa	Artigo Ensaio Depoimentos	Música Cinema Teatro Traduções	Estudos	Retratos JGF Vídeo Discografia ¹	Vida JGF	Vida Familiar
1930				. Argumento/ legendas do filme mudo (hoje perdido) <i>Ver e Amar!</i> , em parceria com Cottinelli Telmo (JGF na ficha técnica entre os actores do filme, figurando um pianista); estreia no Tivoli: 25 Fevereiro				
1931	. «Viver sempre também cansa», <i>presença</i> , n.º. 33: Julho- -Outubro (publicação proporcionada por Carlos Queirós)			. Participa numa tertúlia no Cinema S. Luiz, constituída por Chianca de Garcia, Manuel Mendes, Carlos Queiroz, Bernardo Marques, Carlos Botelho, Leitão de Barros, Ricardo Jorge, entre outros		. Caricatura de JGF e Carlos Queiroz, <i>A Censura?</i> , de Bernardo Marques (data presumível)	. Casa com Ingrid Hestnes: 17 Janeiro . Conhece Manuel Mendes, companheiro da Maçonaria ¹³ , e, por intermédio deste, Bento de Jesus Caraça . Convívio também intenso com Bernardo e Ofélia Marques, Diogo de Macedo, Armindo Rodrigues, Francisco e Maria Keil, Fred Kradolfer, Cottinelli Telmo ¹⁴ . Retoma convívio com José Rodrigues Miguéis, então regres- sado de Bruxelas ¹⁵ . Tradutor sob pseudónimo de	. Residência: Rua Marquês de Fronteira onde, a 8 de Maio, escreve «Viver sempre também cansa» . Mudança para a Rua António Pedro . Nascimento do primeiro filho, Raúl José Hestnes Ferreira: 24 Novembro

¹³ De acordo com Raúl Hestnes Ferreira, JGF ainda estaria vinculado à Maçonaria no período norueguês, mas de modo não muito forte. De regresso a Portugal, terá frequentado algumas reuniões, na companhia de Manuel Mendes. Ainda segundo a mesma fonte, no decurso da década de 30, o poeta foi-se afastando da Maçonaria, sedimentando melhor as opções de esquerda que sempre teve. Em *Um Poeta Recorda-se*, Armindo Rodrigues, comunista que aceitava o papel de *compagnon de route* do PCP, desde o início dos anos 30 (tal como Bento de Jesus Caraça, Manuel Mendes ou Luís Dias Amado), definiu assim JGF do ponto de vista ideológico, nesses primeiros anos da década: «O José Gomes seria, porventura, o mais conservador, ou o mais prudente de nós, demasiado agarrado ao republicanismo vagamente socializante do pai, idealista, generoso [...]» (Lisboa, Cosmos, 1998: 14).

¹⁴ Sobre o convívio dos meados dos anos 30, cf. *A Memória das Palavras* (Lisboa, Moraes, 1979: 139-144). Mário Dionísio, no prefácio à *Obra Poética* de Manuel da Fonseca, dá também indicações interessantes sobre tais encontros e figuras: «Dois ou três centros de frequência obrigatória, onde se descobria, destruía, refazia o sentido dos dias: a Brasileira do Chiado [...] e a outra, a do Rossio, de tradições diferentes, onde íamos ouvir o que diriam disto e daquilo o Rodrigues Miguéis (com a *Páscoa Feliz* premiada pela Casa da Imprensa havia pouco), o Manuel Mendes e o Armindo Rodrigues, o José Gomes Ferreira mais a sua camisola norueguesa, e que não parecia ainda exactamente o Zé Gomes de hoje, mas afinal o era, escrevendo, sem dizer nada a ninguém, o seu 'quase diário' desses anos só na aparência tranquilos, a que chamou *Heróicas* [...]» (Lisboa, Caminho, 1984: 20).

¹⁵ Facto evocado em *A Memória das Palavras* (Lisboa, Moraes, 1979: 141-142), onde também surge a referência emocionada à partida definitiva do amigo Miguéis para os EUA, em Junho de 1935. Vd. Mário Neves, *José Rodrigues Miguéis. Vida e Obra*, Lisboa, Caminho, 1990: 63-64 e 69.

1931							Álvaro Gomes: contrato directo com as distribuidoras Fox, RKO, Sonoro Filmes, entre outras; ainda nesta década torna-se programador / consultor da família Mayer, proprietária do cinema Tivoli, onde trabalhará até à reforma (data presumível) ¹⁶	
1932	. «Momento», «Inquietação» e «Ador» in «Antologia de poetas modernistas», <i>Descobrimento</i> , n.º. 5 (Primavera): poemas incluídos com outros títulos em <i>Melodia</i> , 1932 (publicação por intermédio de Manuel Mendes) ¹⁷ . Escrita de <i>Melodia</i>					. JGF: retrato a óleo de Fred Kradolfer . «Retrato do poeta JGF», escultura/ busto de Manuel Mendes . [<i>Frequentadores da Brasileira do Chiado</i>], desenho de Bernardo Marques (retratados: Carlos Botelho, Ofélia Marques, Sarah Afonso, JGF, Bernardo Marques e José Bacelar)		. Mudança para a Calçada dos Caetanos, para casa dos compadres Bernardo e Ofélia Marques, tendo por vizinhos, no 1.º andar, António Ferro e Fernanda de Castro: Maio (morada até fins de 1939)
1933	. Escrita de <i>Cabaré</i>	. <i>Aventuras Maravilhosas de João Sem Medo</i> , <i>O Senhor Doutor</i> (1 Abril– 30 Setembro.), revista dirigida por A. Lopes Ribeiro: pseud. O Avô do Cachimbo; ilustrações de Ofélia Marques		. Assistente de montagem de <i>A Canção de Lisboa</i> , de Cottinelli Telmo. Estreia no Cinema Tivoli: 7 Novembro				

¹⁶ Leia-se a crónica «Quando comecei a traduzir fitas», *Revolução Necessária*, Lisboa, Diábril, 1975: 177-179.

¹⁷ Essa antologia também inclui poemas de Adolfo Casais Monteiro e Jorge Barbosa. No n.º. 4, do Inverno de 1931, consta uma antologia (com o mesmo título) de poemas de Fernando Pessoa, Álvaro de Campos, Luís de Montalvor e Carlos Queiroz.

Datas	Poesia	Prosa	Artigo Ensaio Depoimentos	Música Cinema Teatro Traduções	Estudos	Retratos JGF Vídeo Discografia ¹	Vida JGF	Vida Familiar
1934	. Escrita de <i>Comício</i>							
1935	. Escrita de <i>A Morte de D. Quixote</i> : até 1936							
1936	. Escrita de <i>Panfleto Contra a Paisagem</i> : até 1937 . Escrita de <i>Heróicas</i> : até 1938			. Colaboração no filme <i>O Trevo de Quatro Folhas</i> , hoje perdido, de Cottinelli Telo: adaptação do romance homónimo de Tomás Ribeiro Colaço feita por este último, por JGF e Chianca de Garcia. Estreia no S. Luís: 1 Junho		. Retrato a óleo por Ofélia Marques, JGF, Poeta, Contista e Romancista em <i>Miúdo</i> (data presumível)		
1937	. «Comício», <i>Seara Nova</i> n.º. 500-3: 1 Abril ¹⁸ . Escrita de <i>Poema do Mundo Perdido</i> . <i>Seara Nova</i> anuncia <i>Longe</i> , de Gomes Ferreira, entre as suas edições e obras de fundo, a 6\$50: 6 Novembro						. Conhece Mário Dionísio a quem entrega o «Poema do mundo perdido» para uma brochura do I Certame de Arte Moderna, jamais realizado ¹⁹	
1938	. «Espanto», <i>Seara Nova</i> , n.º. 584: 22 Outubro ²⁰ . Escrita de <i>Areia</i>			. Co-autor da sequência e planificação de <i>Aldeia da Ronpa Branca</i> , de Chianca de Garcia. Rodagem: Agosto-			. Projecto com Bento de Jesus Caraça e Manuel Mendes para uma revista de cultura, jamais concretizada ²¹	

¹⁸ Este poema veio a ser musicado por Fernando Lopes-Graça para coro misto *a capella*, tendo por título «Vivam, apenas» e integrando *Canções Heróicas* (1985). Num depoimento sobre o 50.º aniversário da *Seara Nova*, datado de 2 de Setembro de 1971, JGF declara que nunca fora seareiro e que a sua colaboração na revista só ocorreu nos meados dos anos 30, por intermédio do seu antigo professor Câmara Reis: «[...] do Liceu de Gil Vicente [...], que, passados anos e diluídas em amizade as nossas relações de professor-aluno, serviu de ponte entre mim e a *Seara*. Era a ele que o Manuel Mendes entregava os versos que, de quando em quando, subtraía do segredo do meu laboratório que, nessa altura, funcionava em público na primeira mesa livre que encontrava nos cafés da Baixa.» (*Seara Nova*, n.º. 1512, Outubro 1971: 10).

¹⁹ Mário Dionísio evoca esse encontro na *Vértice* n.ºs. 473-475, de Julho-Dezembro 1986: 151-153.

²⁰ Este poema veio a ser musicado por Fernando Lopes-Graça, para coro misto *a capella*, com o título «Aqui, nesta praia amarela», integrando *Três Heróicas*, compostas entre 1969/1979.

²¹ Mário Dionísio, *op. cit.*: 159. Segundo o testemunho de Raúl Hestnes Ferreira, José Gomes Ferreira terá participado, entre finais dos anos 30 e 1945 (ano da fundação do MUD), num círculo de estudos do marxismo que envolveria Bento de Jesus Caraça, Fernando Lopes-Graça, Manuel Mendes, Francisco Keil do Amaral e Mário Dionísio. Carlos de Oliveira e João José Cochofel não estariam incluídos nesse círculo, por morarem ainda em Coimbra.

1938				-Outubro. Estreia no Tivoli: 2 Janeiro 1939				
1939	<p>. Escrita de <i>A uma Nuvem e a Todas as Nuvens</i>, de <i>Diário dos Dias Crúéis</i> e de <i>Pessoais</i> (até 1940)</p> <p>. «Vagabundo», <i>Seara Nova</i>, n.º. 599: 4 Fevereiro</p> <p>. «A uma nuvem e a todas as nuvens» (dedicado a José Bacelar), <i>Seara Nova</i>: 17 Junho</p> <p>. «Polémica» e «Didáctica», <i>O Diabo</i>: 1 Julho</p> <p>. «Poema do mundo perdido» (dedicado a José Rodrigues Miguéis), <i>Revista de Portugal</i> (dir. Vitorino Nemésio): Julho</p>						. Conhece Adolfo Casais Monteiro ²²	
1940	. Escrita de <i>Invasão</i> : até 1941							. Mudança para a Rua Cidade de Cardiff: 1 Janeiro
1941	. Escrita de <i>Sonâmbulo</i> : até 1943							
1942	. <i>Três Sonetinhos</i> (de <i>Longe</i>) musicados por Fernando Lopes-Graça: voz e piano (© 1955)			. Sócio da Sociedade de Concertos Sonata (extinta em 1961), impulsionada por Fernando Lopes-Graça, com a ajuda de J. J. Cochofel, M ^a . da Graça Amado da Cunha e Francine Benoît	. Mário Dionísio, «Ficha 4», <i>Seara Nova</i> : 21 Março			

²² José Gomes Ferreira, *A Memória das Palavras*, 4ª. ed., Lisboa, Moraes: 173.

Datas	Poesia	Prosa	Artigo Ensaio Depoimentos	Música Cinema Teatro Traduções	Estudos	Retratos JGF Vídeo Discografia ¹	Vida JGF	Vida Familiar
1943	. Escrita de <i>Eléctrico</i> : até 1945						. Conhece Carlos de Oliveira . Bento de Jesus Caraça pede a JGF que colabore na «Biblioteca Cosmos», com um volume sobre cinema, jamais concretizado: carta enviada em 11 Julho	
1945	. Escrita de <i>Tu, Piedade</i> , de <i>Província</i> e de <i>Café</i> (até 1948) . Publicação da canção (pauta e poema) «Jornada», musicada por Fernando Lopes-Graça, <i>Seara Nova</i> , n.º. 949: 20 Outubro ²³		. «O espectáculo das ruas», <i>Seara Nova</i> (série de 20 crónicas retomadas em <i>O Mundo dos Outros</i>), a pedido de Manuel Mendes, sendo, então, Fernando Lopes-Graça, redactor da revista: 5 Maio a 15 Setembro		. José Rodrigues Miguéis, <i>Diário de Notícias</i> (New Bedford, Mass.): sobre as crónicas «O espectáculo das ruas»		. Frequenta o «Café Portugal» (Rossio), em convívio com Manuel Mendes, J. J. Cochofel e muitos outros: até 1950 ²⁴ . Frequenta a «Pastelaria Smarta» (Rua Rodrigues Sampaio) com o grupo do Tivoli: até 1970 . Participa nas comemorações populares pela vitória dos Aliados: 8 Maio . Primeiras férias no Senhor da Serra, Semide (com Oliveira, Cochofel, que lhe dactilografa <i>Província</i> , e com Lopes-Graça, que compôs as <i>Marchas, Danças e Canções</i> com poemas dos três amigos): Setembro	. Ingrid Hestnes assina o abaixo-assinado fundador do MUD e é chamada à PIDE: Outubro

²³ A *Seara Nova* publica no mesmo número «Mãe pobre», de Carlos de Oliveira, e «Companheiros, unidos», de Arquimedes da Silva Santos, dado como hino do MUD, no seu n.º. 951 de Novembro de 1945. As três composições (contando com a de JGF) integraram, no ano seguinte, *Marchas, Danças e Canções* de Fernando Lopes-Graça, com a chancela da Seara Nova. É de referir que aqueles meses finais de 1945 constituem um período efervescente para a oposição anti-salazarista, animada pela fundação do MUD. No suplemento ao n.º. 948, de 13 de Outubro de 1945, aquela revista publica uma lista de apoiantes do movimento em que consta o nome de José Gomes Ferreira, identificado como escritor.

²⁴ Armindo Rodrigues descreve os frequentadores deste café, entre eles JGF, em *Um Poeta Recordar-se* (Lisboa, Cosmos, 1998: 183). É no Café Portugal que JGF conhece, em finais dos anos 40, José Fernandes Fafe.

1945							<ul style="list-style-type: none"> . Assina o abaixo-assinado dos promotores da reunião do Centro de Almirante Reis em que se funda o MUD: 8 Outubro 	
1946	<ul style="list-style-type: none"> . «Três poemetos de <i>Província</i>. Canção dum soldado ensanguentado», <i>Vértice</i>: Fevereiro . «Sofro, noite», <i>Seara Nova</i>: 26 Outubro . Escrita de <i>Ruas Desertas</i>: até 1947 . «Jornada» e «As papoilas», <i>Marchas, Danças e Canções</i> (canto e piano) de Fernando Lopes-Graça, Seara Nova, il. <i>Vespeira</i>: edição apreendida pela Censura: Novembro . «Rústica» in Fernando Lopes-Graça, <i>Três Canções Corais</i> (JGF, Cochofel e Carlos de Oliveira), coro misto <i>a capella</i> . «Acordai», «Canção campista», «Cantiga de escárnio», «Écloga» e «Ó pastor que choras» in Fernando Lopes-Graça, <i>Canções Heróicas</i> (voz e piano): composições concluídas até 1960 					<ul style="list-style-type: none"> . Manuel Mendes apresenta o busto de JGF (1932), na I Exposição Geral das Artes Plásticas, organizada, na SNBA, pela Subcomissão dos Artistas Plásticos do MUD: Julho 	<ul style="list-style-type: none"> . Férias na casa da família Keil do Amaral, em Canas de Senhorim, com amigos (entre eles Bento de Jesus Caraça): Setembro . Jantar comemorativo do 25º. aniversário da <i>Seara Nova</i> em Almada (3000 pessoas): 26 Outubro 	
1947	<ul style="list-style-type: none"> . «Solidão. Vai-te, poesia! Odeio-te, Primavera!», <i>Vértice</i>: Maio 		<ul style="list-style-type: none"> . Resposta ao inquérito «A próxima época literária: o 				<ul style="list-style-type: none"> . Participação na tentativa (falhada) de criação do PEN 	

Datas	Poesia	Prosa	Artigo Ensaio Depoimentos	Música Cinema Teatro Traduções	Estudos	Retratos JGF Vídeo Discografia ¹	Vida JGF	Vida Familiar
1947	. «Chove», <i>Ver e Crer</i> . Outubro (na apresentação de JGF refere-se o título do próximo livro, <i>Poeta Militante</i>) ²⁵		que vão publicar os escritores portugueses», <i>Vértice</i> . Setembro				Clube Português, como um dos quarenta membros fundadores ²⁶	
1948	. «Um poema de <i>Província</i> », <i>Vértice</i> . Fevereiro . «Lápide para colocar no largo onde o grande poeta Gomes Leal foi apedrejado pelos garotos de Lisboa», <i>Vértice</i> . Junho . Participação em <i>Homenagem Poética a Gomes Leal</i> , org. João José Cochofel e Armindo Rodrigues, Coimbra, Coleção «Sob o Signo do Galo» . <i>Poesia-I</i> , Coimbra, Edição de autor, Coleção «Sob o Signo do Galo» (dirigida por Carlos de Oliveira e Joaquim Namorado, vinheta da capa de Júlio Pomar), com poema autógrafa e retrato de JGF por Maria Keil, numa tiragem especial de 30 exemplares (dedicado a Alexandre		. «Guilherme Braga» in <i>Perspectiva da Literatura Portuguesa do Século XIX</i> , vol. 2, Ática	. Libreto de <i>Os Pobres</i> , de Raul Brandão, para um projecto de cantata que Lopes-Graça não chegou a finalizar ²⁸	. Vitorino Nemésio, «Poesia nova», <i>Diário Popular</i> . 18 Agosto . João Gaspar Simões, «Sobre o valor e o sentido da poesia militante», <i>O Estado de São Paulo</i> . 2 Outubro . João Gaspar Simões, rec. crítica sobre <i>Poesia-I</i> , (jornal não identificado): 20 Julho . Armando Bacelar, «Poesia, por JGF» (recensão), <i>Vértice</i> , n.º. 59: Julho	. Retrato (desenho) de Maria Keil in <i>Poesia-I</i>	. Férias na casa da família Keil do Amaral, em Canas de Senhorim, com Lopes-Graça e outros	

²⁵ Em *A Memória das Palavras*, José Gomes Ferreira refere «a teoria do *Poeta Militante*, título com que em 1947 baptizei o conjunto dos meus Diários em verso escritos ao longo de quinze anos de gaveta. Não o mantive (chegou a estar impresso) para evitar que se gerasse qualquer equívoco de restrição provocado pelo termo *militante* por demais ligado à ideia de actividades políticas e religiosas. Quando em boa verdade eu escolhera a expressão *Poeta Militante* (militante da poesia total) exactamente convencido do contrário: de que assim dilatava a *matéria cantável*» (Ferreira, 1979: 157; itálicos do texto).

²⁶ João Pedro George, *O Meio Literário Português (1960/1998)*, Lisboa, Difel, 2002: 35-36.

1948	Ferreira) ²⁷ . Escrita de <i>Cinzas</i> : até 1950							
1949	. «Poemas» (quatro), <i>Portucale</i> , 2ª. série, nºs. 21-22: Maio-Agosto . Escrita de <i>Encruzilhada</i> : até 1950				. J. J. Cochofel, «A música natural», poema dedicado a JGF, <i>Portucale</i> , 2ª. Série, nº. 23-24: Setembro-Dezembro			. Morte de Ingrid Hestnes: entre 1 e 3 Setembro
1950	. Escrita de <i>Elegia Fria com Lários Inventados</i> . <i>Poesia-II</i> , Coimbra, Sob o Signo do Galo, com poema autógrafo e retrato de JGF por M. Ribeiro de Pavia numa tiragem especial de 55 exemplares ²⁹	. <i>O Mundo dos Outros</i> , Centro Bibliográfico (dedicado a José Rodrigues Miguéis) . «Manuela Porto: Um trecho do livro em preparação <i>Imitação dos Dias (Diário Inventado)</i> », <i>Vértice</i> . Outubro	. Pref. a <i>Líricas</i> (álbum de 15 desenhos de Manuel Ribeiro de Pavia), Inquérito		. João Gaspar Simões, « <i>O Mundo dos Outros. Histórias e Vagabundagens</i> , por JGF», <i>Atoma</i> . 30 Agosto . Artur Portela, « <i>O Mundo dos Outros</i> , de Gomes Ferreira», <i>DL</i> . 10 Agosto . João José Cochofel, « <i>Poesia</i> , 2º. volume, de JGF», <i>Vértice</i> , nº. 84: Agosto . Manuel Mendes, « <i>Líricas. Quinze Desenhos de Manuel Ribeiro de Pavia e um Texto do Poeta JGF</i> », <i>Vértice</i> nº. 84: Agosto . João Gaspar Simões, rec. crítica sobre <i>Poesia- II</i> , (jornal não identi- ficado): 2 Novembro	. Retrato (desenho) de Manuel Ribeiro de Pavia in <i>Poesia-II</i> . «Retrato com louros» de Manuel Ribeiro de Pavia . «Visão de JGF no Vanderman» (poema), <i>Terra de Harmonia</i> , de Carlos de Oliveira		. Morte do pai, Alexandre Ferreira: 15 Março
1951	. «Outro final para o <i>Diário dos Dias Cruéis</i> », <i>A Serpente</i> fasc. 1: Janeiro . «Versos de amor?...				. Alexandre Pinheiro Torres, «JGF — Notas para uma tentativa de interpretação da sua	. «Ode quarta» in <i>Dez Odes ao Tejo</i> , de Armindo Rodrigues, (referência a deambulações por	. Casa com Rosalia Abecassis Vargas	. Mudança para a Rua de Entrecampos (vizinho, no mesmo prédio, de Carlos e Ângela de Oliveira)

²⁷ *Poesia-I* inclui: «Viver sempre também cansa» 1931; *Melodia* 1932; *Cabaré* 1933; *Comício* 1934; *A Morte de D. Quixote* 1935-36; *Panfleto contra a Paisagem* 1936-37; *Heróicas* 1936-37-38; *Poema do Mundo Perdido* 1937.

²⁸ Assim o confirma Fernando Lopes-Graça numa entrevista incluída em Baptista-Bastos, *O Homem em Ponto. Entrevistas*, Lisboa, Relógio d'Água, 1984: 55. Em *Dias Comuns-II*, na nota de 19 de Abril de 1967, José Gomes Ferreira refere a existência de uma fita gravada com um esboço para piano, «recitado pelo próprio Graça com a habitual voz de vaca» (Lisboa, Dom Quixote, 1998: 158).

²⁹ *Poesia-II* inclui: *Areia* 1938; *Uma Nuvem e a Todas as Nuvens* 1939; *Diário dos Dias Cruéis* 1939; *Pessoais* 1939-40; *Invasão* 1940-41; *Sonâmbulo* 1941-42-43.

Datas	Poesia	Prosa	Artigo Ensaio Depoimentos	Música Cinema Teatro Traduções	Estudos	Retratos JGF Vídeo Discografia ¹	Vida JGF	Vida Familiar
1951	Sim! E porque não?, <i>Vértice</i> : Novembro- -Janeiro 1952 . Escrita de <i>Idílio de Recomeço</i> . Escrita de <i>Sala de Concertos</i> : até 1953				poesia», <i>A Serpente</i> , fasc. 1: Janeiro . Rui Feijó, « <i>O Mundo dos Outros</i> , de JGF», <i>Vértice</i> n.º. 90: Fevereiro . Franco Nogueira, « <i>O Mundo dos Outros</i> , de José Gomes Ferreira», <i>A Semana</i> : 14 Abril	Lisboa, à beira-Tejo, com JGF)		
1952	. Escrita de <i>Álbum</i> : até 1954		. «À porta da livraria» e «Meditações sobre a estratégia da glória», colunas de crónicas na revista <i>Ler</i> : até 1953 (alguns textos incluídos no capítulo «O Chiado literário com nevoeiro» de <i>Gaveta de Nuvens</i> , 1975 e «Encontro com Florbel», em <i>Relatório de Sombras</i> , 1980)					. Expulsão de Raúl Hestnes Ferreira, com mais 16 colegas, da Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, por ligações ao MUD Juvenil e participação na campanha «Luta pela Paz» ³⁰ . Nascimento do segundo filho, Alexandre Vargas Ferreira: 31 Dezembro
1953	. <i>Balada de uma Heroína</i> (coro misto a <i>capella</i>) de Fernando Lopes-Graça: © 1969 . «Cala-te, mar», <i>Neo</i> : Abril 1953		. «O segredo do ‘Delicadezas’», <i>Vértice</i> : Outubro (texto incluído em <i>O Irreal Quotidiano</i> , 1971) . Resposta ao «Inquérito sobre o Congresso Luso-Brasileiro de Escritores», <i>Vértice</i> : Novembro-Dezembro					. Raúl Hestnes Ferreira passa a estudar no Porto, na Escola Superior de Belas Artes
1954	. Escrita de <i>Elementos</i> : até 1955 . «Crítica à poesia			. Manuel do Nasci- mento, «Encontro com JGF», <i>O Primeiro</i>	. Franco Nogueira, «Seis poetas maiores II [José Gomes			

³⁰ José Dias Coelho e Margarida Tengarrinha, então finalistas da ESBAL, foram interditados de frequentar todas as escolas portuguesas, na sequência do processo movido pela direcção da Escola, com a colaboração do Ministério da Instrução Pública.

1954	das imagens» (três poemas), <i>Vértice</i> . Fevereiro			de Janeiro: 1 Setembro . Franco Nogueira, «[JGF entre «Seis poetas maiores»]» in <i>Jornal de Crítica Literária</i>	Ferreira]» e «Conto, novela e romance 1 [sobre <i>O Mundo dos Outros</i>]» in <i>Jornal de Crítica Literária</i> (1943-1953)			
1955	. «Algumas poesias de <i>Eléctrico</i> , primeira parte do 3º. volume de <i>Poesia</i> que me apodrece na gaveta», <i>Vértice</i> . Fevereiro . Escrita de <i>Comboio</i> : até 1956		. Introdução a <i>Folhas Caídas</i> de Almeida Garrett, Portugal: desenho de Maria Keil . Entrevista transcrita do DL, <i>Vértice</i> . Dezembro . Resposta a Inquérito «Quais os livros que vale a pena ler?», <i>Tetracórnio</i> . Fevereiro		. Jorge de Sena, artigo sobre JGF, <i>Tetracórnio</i> . Fevereiro		. Viagens ao Porto para visitar o filho preso	. Prisão no Porto pela PIDE do filho Raúl José, então presidente da Direcção da Associação de Estudantes da ESBAP (correspondência trocada diariamente entre os dois)
1956	. <i>Eléctrico</i> : Poemas, Iniciativas Editoriais (desenho de Bernardo Marques) . Escrita de <i>Écloga Suja</i> e <i>Lágrimas Troçadas</i>	. <i>A Boca Enorme</i> (capa de Bernardo Marques) e <i>O Barbeiro da Má-Morte</i> (ilustrações de Sarah Afonso), Fomento Publicações (extraídos de <i>O Mundo dos Outros</i>) . «Alguns trechos de <i>Imitação dos dias</i> (<i>Diário Inventado</i>)», <i>Vértice</i> . Julho-Agosto	. Entrevista «Incitemos os jovens a publicar livros e fundar revistas. A musa da poesia é a liberdade!», <i>República</i> . 30 Maio	. Trad. de <i>O Livro das Mil e Uma Noites</i> , Estúdios Cor (contos insertos nos volumes I, IV, V e VI), ilustração de Fernando Azevedo	. David Mourão-Ferreira, «José Gomes Ferreira I. Na publicação de <i>Eléctrico</i> », publicação não identificada (incluído em <i>Vinte Poetas Contemporâneos</i> , 1960) . João Gaspar Simões, « <i>Eléctrico</i> , poemas por JGF», DN: 1 Novembro		. JGF ouvido como testemunha no processo do MUDJuvenil, tal como outros escritores (Afonso Duarte, Alves Redol, Alexandre O'Neil, Alexandre Cabral, Ferreira de Castro, J. Cardoso Pires, Rodrigues Miguéis, etc.), no Tribunal Plenário do Porto: [Dezembro]	. Mudança para a Avenida Rio de Janeiro: 7 Janeiro

Datas	Poesia	Prosa	Artigo Ensaio Depoimentos	Música Cinema Teatro Traduções	Estudos	Retratos JGF Vídeo Discografia ¹	Vida JGF	Vida Familiar
1957	. Poemas não identifi- cados, <i>Europa</i> n.º. 3 ³¹ . 2.ª. ed. <i>Eléctrico</i> , Iniciativas Editoriais . Escrita de <i>Memória</i> – I: até 1958 . Inclusão em <i>Líricas</i> <i>Portuguesas</i> (2.ª. série), selecção, pref. e notas de Cabral do Nascimento, Portugália	. «Diário da morte de Manuel Ribeiro de Pavia» e «Prefácio ao <i>Álbum</i> das <i>Líricas</i> [de Manuel Ribeiro de Pavia], <i>Vértice</i> . Maio . Inclusão em <i>Maravilhas do Conto</i> <i>Português</i> e <i>Maravilhas</i> <i>do Conto Universal</i> , selecção, pref. e notas de Edgard Cavalheiro, São Paulo, Cultrix		. Trad. de <i>A Casa</i> <i>de Bernarda Alba</i> de García Lorca: sob pseud. Gonçalo Gomes e em colaboração com Manuel Mendes, Europa-América	. Mário Cesariny de Vasconcelos, « <i>Eléctrico</i> , poemas de JGF», <i>Europa</i> n.º. 1: Janeiro . Adolfo Casais Monteiro, «Apontamento sobre a poesia de JGF», publicação não identificada (incluído em <i>A Poesia Portuguesa</i> <i>Contemporânea</i> , 1977)			. Raúl José absolvido no chamado «Processo do MUD Juvenil», com mais 50 réus (como Agostinho Neto, Óscar Lopes, Alcino Soutinho e José-Augusto Seabra): 12 Junho, Tribunal Plenário do Porto
1958	. Escrita de <i>Grito</i> <i>Plural</i> . «Quatro poemas escritos na casa da Senhora Rosinha do Senhor da Serra» (textos de <i>Provincia</i>), <i>Cadernos do Meio-Dia</i> , n.º. 3: Outubro . <i>Marchas, Danças e</i> <i>Canções</i> , ed. soviética (versões em Russo transmitidas na Rádio Moscovo)	. « <i>A Imitação dos</i> <i>Dias</i> por JGF. O artista: um homem incómodo na vida e na morte [Manuel Ribeiro Pavia]» e [Carta à directora da <i>Gazeta</i>], <i>Gazeta</i> <i>Musical e de Todas as</i> <i>Artes</i> : Agosto- -Setembro ³² . « <i>A Imitação dos Dias</i> por JGF: os diários, ou a arte de gelar o passado», <i>Gazeta</i> <i>Musical e de Todas</i> <i>as Artes</i> : Outubro- Novembro	. <i>Contos Tradicionais</i> <i>Portugueses</i> , selecção, pref. e comentários de JGF e Carlos de Oliveira, Iniciativas Editoriais: il. Maria Keil		. Luiz Pacheco, <i>Carta-</i> <i>Sincera a JGF. Nota</i> <i>do Autor por Causa da</i> <i>Provincia</i> . Mário Sacramento, «O mundo de José Gomes Ferreira», publicação não identificada (in- cluído em <i>Ensaio de</i> <i>Domingo</i> , 1959) . João Gaspar Simões, «Um caso patético de poesia militante», <i>Diário</i> <i>Popular</i> : 27 Novembro		. Frequenta o «Café Monumental» (Av. Fontes Pereira de Melo), com Carlos de Oliveira e outros	
1959	. Escrita de <i>Memória</i> – II e <i>Cidade Inexacta</i> (até 1960) . Inclusão em <i>A Poesia</i>	. Inclusão em <i>Antologia</i> <i>de Portugalaj Rakontoj</i> , org. Manuel de Seabra,	. Tradução de <i>Agostinho</i> , de Alberto Moravia, Ulisseia		. António Quadros, «Imaginação e magia na arte de JGF», <i>A</i> <i>Existência Literária</i>		. Gastão Cruz pede a a JGF para autografar o seu <i>Eléctrico</i> : 14 Julho	. De regresso de uma estadia na Suécia e Finlândia, Raúl Hestnes Ferreira

³¹ Por impossibilidade de consulta deste periódico na Biblioteca Nacional, não pude identificar os poemas de José Gomes Ferreira nele publicados.

³² O primeiro texto veio a ser integrado, sem alterações, em *Relatório de Sombras* (1980) e a carta encontra-se em *Imitação dos Dias* (1966).

1959	da presença, estudo e antologia de Adolfo Casais Monteiro, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura	Lisboa (esperanto) . Inclusão na <i>Antologia de Contes Portugueses</i> , pref. Manuel de Seabra, trad. de Fèlix Cucurull, Barcelona, Albertí Editor (catalão)			. João Gaspar Simões, «O lirismo social: o Novo Cancioneiro (1937-1940). Os poetas militantes» in <i>História da Poesia Portuguesa do Século XX</i> . João Gaspar Simões, «JGF», <i>O Estado de São Paulo</i> : 10 Janeiro . João Palma-Ferreira, «Carta Sincera a JGF – Luís Pacheco», <i>Diário Popular</i> : 7 Maio . João Gaspar Simões, «Carta-Sincera a JGF, por Luiz Pacheco», <i>DN</i> : 14 Maio			inicia a sua actividade de arquitecto, adaptando para escritório o sótão da casa de Carlos de Oliveira, em Belas
1960	. Escrita de <i>Pinbal e Pedregal</i> (até 1961) . «Improvisos de Cafés» (7 poemas), <i>Cadernos do Meio-Dia</i> , n.º. 5: Fevereiro	. <i>O Mundo Desabitado</i> (incluído em <i>Tempo Escandinavo</i> , 1969), Estúdios Cor: desenho de Júlio Pomar			. César Leal, «JGF e a poesia moderna», separata da <i>Revista Brasileira</i> , Universidade Estadual de Pernambuco		. «Praticamente, só a partir de 1960 comecei a receber dinheiro de livros e a sentir-me escritor profissional.» (<i>Vida Mundial</i> , 29 Junho 1973)	. Construção da casa de férias (Casa de Celões), em Albarraque, perto de Sintra, com projecto do filho Raúl Hestnes Ferreira
1961	. «Criação do mundo», <i>Colóquio</i> , n.º. 14: Julho . Escrita de <i>Casa</i> : até 1962 . <i>Poesia-III</i> , Portugal ³³ . Inclusão em <i>Antologia de la Nueva Poesia Portuguesa</i> , org. de Angel Crespo, Madrid, Rialp . Inclusão em <i>Poetas Portugueses d'Ara</i> , selecção Manuel de Seabra, trad. Félix	. «O meu mestre secreto Raul Brandão», <i>Gazeta Musical e de Todas as Artes</i> : Maio-Junho (texto incluído em <i>Relatório de Sombras</i>) ³⁴ , . 2.ª. ed. <i>O Mundo dos Outros</i> , Europa-América (colecção «Os Livros das Três Abelhas», dirigida por José Cardoso Pires e	. «JGF responde ao questionário de Proust», <i>Jornal de Letras e Artes</i> : 22 Novembro		. João Gaspar Simões, «O Mundo Desabitado», <i>DN</i> : 9 Março . Álvaro Salema, «O Mundo dos Outros, por JGF», <i>DL</i> : 28 Setembro . Jorge de Sena, «A poesia da presença», <i>Courrier du Centre International d'Études Poétiques</i> : Dezembro			. Nascimento da neta Sílvia, filha de Raúl Hestnes Ferreira: 31 Março

³³ *Poesia-III* inclui: *Elétrico* 1943-44-45; *Tu*, *Piedade* 1945; *Província* 1945; *Café* 1945-46-47-48; *Ruas Desertas* 1946-47; *Gomes Leal* 1948; *Cinzas* 1948-49-50.

³⁴ Em *Relatório de Sombras*, o título do texto é diferente: «Breve apresentação da sombra do meu mestre secreto (e tão público!) Raul Brandão». No número da *Gazeta Musical e de Todas as Artes*, de Maio-Junho de 1961, constam igualmente textos de homenagem a Raul Brandão de José Rodrigues Miguéis, Manuel Mendes, Joel Serrão, entre outros.

Datas	Poesia	Prosa	Artigo Ensaio Depoimentos	Música Cinema Teatro Traduções	Estudos	Retratos JGF Vídeo Discografia ¹	Vida JGF	Vida Familiar
1961	Cucurull, Palma de Maiorca, Collectió la Font de les Tortugues (catalão)	Victor Palla)						
1962	<p>. Escrita de <i>Memória III</i>: até 1963</p> <p>. 2ª. ed. de <i>Poesia-I</i>, Portugal (na sequência Grande Prémio de Poesia da Sociedade Portuguesa de Escritores; a 1ª. ed. estava esgotada)</p> <p>. 2ª. ed. de <i>Poesia-II</i>, Portugal (na sequência Grande Prémio de Poesia da Sociedade Portuguesa de Escritores; a 1ª. ed. estava esgotada)</p>	. <i>Os Segredos de Lisboa</i> (incluído em <i>O Irreal Quotidiano</i> , 1971), Edições Tempo	<p>. «JGF: 'Aprendo mais com os jovens do que eles comigo'» (entrevista seguida de outra a Luís Sttau Monteiro, Grande Prémio de Teatro da Sociedade Portuguesa de Escritores), <i>República</i>: 5 Maio</p> <p>. «Diálogo com JGF», <i>Gazeta Musical e de Todas as Artes</i>: Março</p> <p>. «Boletim aos leitores de <i>Letras e Artes</i> por JGF», <i>Jornal de Letras e Artes</i>: 9 Maio</p> <p>. «Breve declaração em forma de reportagem» (pelo Grande Prémio de Poesia atribuído a <i>Poesia-III</i>), <i>DL</i>: 10 Maio</p> <p>. «JGF (Prémio da Sociedade de Escritores): 'Para mim a poesia é uma forma de respirar'», <i>Diário Ilustrado</i>: 11 Maio</p> <p>. Tomás Ribas (reportagem com fotos de Eduardo Gageiro) «O poeta dividido», <i>Ena</i>: Junho³⁵</p> <p>. Discurso no jantar de recepção do Grande</p>		<p>. Alexandre Pinheiro Torres, pref. à 2ª. ed. de <i>Poesia-I</i>, Portugal (Coleção Poetas de Hoje)</p> <p>. António Ramos Rosa, «JGF ou a imaginação perante o real» in <i>Poesia, Liberdade Livre</i></p> <p>. João Gaspar Simões, «Álvaro Feijó e JGF: dois extremos de um mesmo processo poético», <i>Jornal de Letras e Artes</i>: 17 Janeiro</p> <p>. Taborda de Vasconcelos, «JGF – O Mundo dos Outros», <i>O Médico</i>: 1 Fevereiro</p> <p>. João Palma-Ferreira, «<i>Poesia-III</i>, por JGF», <i>Diário Popular</i>: 22 Fevereiro</p> <p>. João Gaspar Simões, «<i>Poesia-III</i>, por JGF», <i>DN</i>: 8 Março</p> <p>. Maria de Lourdes Belchior, «A poesia neo-realista», <i>Palestra</i>: Abril</p> <p>. Alexandre Pinheiro Torres, «A obra poética de JGF», <i>Diário Popular</i>: 24 Maio</p> <p>. Mário Dionísio, «O melhor é cantar», <i>DL</i>:</p>		<p>. 1º. Grande Prémio de Poesia da Sociedade Portuguesa de Escritores (de colaboração com a Fundação Calouste Gulbenkian), atribuído a <i>Poesia-III</i> (júri: Mª. Lourdes Belchior, Álvaro Salema, Vitorino Nemésio, Eugénio de Andrade e Manuel da Fonseca)</p> <p>. Jantar de entrega dos Prémios da Sociedade Portuguesa de Escritores (elogio a JGF por Vitorino Nemésio): fim de Julho</p> <p>. Frequenta o «Café Bocage» (Av. República), onde se encontra com Carlos de Oliveira, João José Cochofel, Mário Dionísio: até 1967</p> <p>. Eleito para a Mesa da Assembleia Geral da Academia de Amadores de Música (data presumível)</p>	. Nascimento do neto, Pedro José, filho de Raúl Hestnes Ferreira: 2 Setembro

³⁵ Transcrição de um texto de JGF sobre o Grande Prémio de Poesia da Sociedade Portuguesa de Escritores que integra, com alterações, o livro *Imitação dos Dias*.

1962			<p>Prémio de Poesia da Sociedade Portuguesa de Escritores, <i>Gazeta Musical e de Todas as Artes</i>: Agosto (incluída em <i>Imitação dos Dias</i>)</p> <p>. José Gomes Ferreira: 'O neo-realismo é o maior movimento literário da nossa época', <i>Seara Nova</i>: Setembro</p>		<p>31 Maio</p> <p>. Taborda de Vasconcelos, «Poetas de hoje», <i>Jornal de Letras</i> (Rio de Janeiro): Maio</p> <p>. Maria de Lourdes Belchior, «Crónica de poesia», <i>Brotería</i>: Junho</p> <p>. António Ramos Rosa, «<i>Poesia-I</i>, de JGF», <i>DL</i>: 7 Junho</p> <p>. Alexandre Pinheiro Torres, «JGF: <i>Poesia – III</i>», <i>Gazeta Musical e de Todas as Artes</i>: Junho</p> <p>. Álvaro Salema, «<i>Os Segredos de Lisboa</i>, por JGF», <i>DL</i>: 16 Agosto</p> <p>. Serafim Ferreira, «A obra de ficção de JGF», <i>Jornal de Notícias</i>: 30 Agosto</p> <p>. Óscar Lopes, «JGF, <i>Poesia-III</i>, 1961», <i>O Comércio do Porto</i>: 11 Setembro</p> <p>. Vitorino Nemésio, «Prémios de poesia e teatro – alocução de Vitorino Nemésio no banquete de homenagem ao premiado de Poesia», <i>Colóquio</i> n.º. 20: Outubro</p> <p>. João Palma Ferreira, «<i>Poesia-I</i>, por JGF», <i>Diário Popular</i>: 20 Setembro</p> <p>. João Gaspar Simões, «<i>Poesia- I</i>, segunda edição, de JGF, com um estudo crítico de Alexandre Pinheiro Torres», <i>Jornal de Letras e Artes</i>: 12 Setembro</p>		
------	--	--	--	--	--	--	--

Datas	Poesia	Prosa	Artigo Ensaio Depoimentos	Música Cinema Teatro Traduções	Estudos	Retratos JGF Vídeo Discografia ¹	Vida JGF	Vida Familiar
1962					. Maria de Lourdes Belchior, «Dois livros de poesia», <i>Brotéria</i> . Outubro . Zacarias Oliveira, «Dois poetas», <i>Lumen</i> . Outubro			
1963	. 2ª. ed. de <i>Poesia-III</i> , Portugalíia . «Scherzo mágico», <i>Vértice</i> . Março-Maio . Inclusão em <i>Estrada Larga. Antologia dos Números Especiais Relativos a Cada Lustro do Suplemento «Cultura e Arte» de O Comércio do Porto</i> , org. Fernando Guimarães (antologia referente aos anos 40) ³⁶	. <i>Aventuras Maravilhosas de João Sem Medo: Romance</i> , Portugalíia (dedicado aos filhos)	. «A poesia de José Fernandes Fafe», pref. a <i>Poesia Amável</i> de José Fernandes Fafe, Portugalíia . «A Casa do Escorpião de Mestre Aquilino Ribeiro», <i>DL</i> : 2 Agosto . Resposta ao inquérito «A arte deverá ter por fim a verdade prática?», <i>O Tempo e o Modo</i> . Junho . «Fred Kradolfer», <i>Colóquio</i> , n.º. 26: Dezembro (inserido, com pequenas alterações, em <i>Imitação dos Dias</i> , 1966)	. Depoimento sobre <i>Acto da Primavera</i> de Manuel de Oliveira, <i>Seara Nova</i> . Novembro	. João Gaspar Simões, « <i>Poesia-II</i> , de JGF», <i>Jornal de Letras e Artes</i> . 20 Março . Mário Dionísio, «E JGF?», <i>DL</i> : 28 Março . Vasco Miranda, « <i>Poesia-III</i> de JGF», <i>O Tempo e o Modo</i> . Abril . Álvaro Salema, « <i>Aventuras Maravilhosas de João Sem Medo</i> , por JGF», <i>DL</i> : 13 Junho . Joaquim Namorado, «Poetas de hoje I», <i>Vértice</i> n.º. 237: Junho . Serafim Ferreira, « <i>As Aventuras Maravilhosas de João Sem Medo</i> , romance de JGF», <i>Jornal de Notícias</i> : 1 Julho . Óscar Lopes, «JGF, <i>Aventuras Maravilhosas de João Sem Medo. Romance</i> , Lisboa, 1963», <i>O Comércio do Porto</i> : 24 Setembro . Manuel Poppe, «Falando de JGF», <i>O Tempo e o Modo</i> . Outubro . João Gaspar Simões, « <i>Aventuras Maravilhosas</i>			

³⁶ Desta antologia constam: Alexandre O'Neill, Álvaro Feijó, João José Cochofel, Carlos de Oliveira, José Blanc de Portugal, Sophia de Mello Breyner Andresen, Sebastião da Gama, Tomaz Kim, Jorge de Sena, Eugénio de Andrade, Manuel da Fonseca, Políbio Gomes dos Santos e Mário Cesariny.

1963					de João Sem Medo, romance, por JGF», DN: 5 Dezembro			
1964	<p>. Escrita de <i>Noruega</i>: até 1965</p> <p>. Inclusão na antologia <i>Poesia Sempre</i>, vol. II, Sophia de Mello Breyner Andresen (org.), Livraria Sampedro Editora</p> <p>. Inclusão na <i>Colectânea de Versos Portugueses. do Século XII ao Século XX</i>, org. Cabral do Nascimento, Minerva</p>				<p>. João Gaspar Simões, Nota sobre JGF integrada no capítulo «Os poetas militantes», <i>Itinerário Histórico da Poesia Portuguesa – De 1189 a 1964</i>³⁷</p> <p>. Carlos Porto, «A poesia como diálogo», <i>Jornal de Notícias</i>: 16 Janeiro</p> <p>. Alexandre Pinheiro Torres, «As Aventuras Maravilhosas de João Sem Medo, de JGF» (recensão crítica), <i>Seara Nova</i>: Janeiro</p> <p>. António da Silva Gonçalves, «Poesia de JGF (I)», «Poesia de JGF (II)» e «Poesia de JGF (III)», <i>Diário de Lourenço Marques</i>: 16, 23 Fevereiro e 1 Março</p> <p>. Frederico Montenegro, «JGF e a mentalidade alegórica», <i>República</i>: 3 Abril</p> <p>. Gastão Cruz, «Seis poetas portugueses, II parte», <i>DL</i>: 30 Julho</p> <p>. Zacarias de Oliveira, «Os poetas da noite: JGF» in <i>Poesia, Espírito e Cristianismo</i></p>	<p>. Luís Cília musica «Aqui ficam», LP <i>Portugal-Angola: Chants de Lutte</i></p>		

³⁷ Seguindo o mesmo enquadramento de JGF, João Gaspar Simões expande esta nota no volume *Perspectiva Histórica da Poesia Portuguesa – Século XX. Dos Simbolistas aos Novíssimos*, de 1976.

Datas	Poesia	Prosa	Artigo Ensaio Depoimentos	Música Cinema Teatro Traduções	Estudos	Retratos JGF Vídeo Discografia ¹	Vida JGF	Vida Familiar
1965	. Escrita de <i>Requiem Laico</i>	. <i>A Memória das Palavras ou O Gosto de Falar de Mim</i> , Portugalá . «Um novo livro de JGF» (excerto de <i>A Memória das Palavras</i>), DL: 6 Maio . «Oitavo capítulo de um livro inédito de JGF <i>A Memória das Palavras</i> », <i>Jornal do Fundão</i> : 23 Maio . Início a 1 Out. do diário, depois editado sob o título <i>Dias Comuns</i> (20 vols.) ³⁸ . Inclusão na antologia <i>As Melhores Histórias para a Juventude</i> , Editorial Minotauro	. «Cinco minutos com JGF», <i>O Primeiro de Janeiro</i> : 19 Maio		. Luísa Dacosta, « <i>A Memória das Palavras – Ou o Gosto de Falar de Mim</i> , JGF», <i>O Comércio do Porto</i> : 13 Fevereiro . Fernando Mendonça, « <i>As Aventuras Maravilhosas de João Sem Medo</i> », <i>Jornal do Fundão</i> : 23 Maio . Serafim Ferreira (entrevista) JGF, <i>Diário de Lisboa</i> : (dia não identificado) Maio ³⁹ . Serafim Ferreira, « <i>A Memória das Palavras</i> , de JGF», <i>Jornal de Notícias</i> : 1 Julho . Gerald M. Moser, «The Campaign of <i>Seara Nova</i> and its Impact on Portuguese Literature, 1921-61», <i>Luzo-Brazilian Review</i> (EUA): Verão . Mário Sacramento, recensão a <i>A Memória das Palavras</i> , <i>Seara Nova</i> : Agosto . João Gaspar Simões, « <i>A Memória das Palavras ou O Gosto de Falar de Mim</i> , por JGF», <i>DN</i> : 5 Agosto . António Quadros, «Filosofia portuguesa e memorialismo», <i>DN</i> : 30 Setembro	. Retrato a óleo de JGF por Nikias Skapinakis	. Prémio de Ensaio da Casa da Imprensa atribuído a <i>A Memória das Palavras</i> . Sócio do Centro Nacional de Cultura (na sequência da extinção da SPE)	

³⁸ Até ao momento foram publicados os quatro primeiros volumes: *Dias Comuns-I* (1990), *Dias Comuns-II* (1998), *Dias Comuns-III* (2000) e *Dias Comuns-IV* (2004). Quanto aos restantes volumes, cf. a lista de inéditos no anexo 4 desta dissertação.

³⁹ Esta entrevista foi republicada em *o diário*, a 16 de Dezembro de 1989.

1965					. Fernando Mendonça, «Realidade mágica», <i>O Estado de São Paulo</i> : 7 Novembro . Armando Bacelar, «A Memória das Palavras ou O Gosto de Falar de Mim, por JGF», <i>Vértice</i> : Dezembro			
1966	. Escrita de <i>Memória IV</i> : até 1967 . Inclusão em <i>Selections from Contemporary Portuguese Poetry</i> , org. Ernesto Guerra da Cal, New York, Harvey House Inc. Publishers . Inclusão em <i>La Poésie Ibérique de Combat</i> , org. F. Lopez e R. Marras, Honfleur, Éditions Pierre Jean Oswald	. <i>Imitação dos Dias. Diário Inventado</i> , Portugal . «A mulher dos caminhos», <i>O Tempo e o Modo</i> : Outubro (texto incluído em <i>Tempo Escandinavo</i>) . 2ª. ed. <i>A Memória das Palavras</i> , Portugal . Começa a trabalhar na preparação de <i>O Irreal Quotidiano</i> : Fevereiro ⁴⁰	. Álvaro Salema (entrevista), Dez minutos com JGF», <i>A Capital</i> : 21 Fevereiro . Depoimento a pedido de Gastão Cruz, em homenagem a Lopes-Graça in <i>Diário de Lisboa</i> : 11 Abril . Resposta a inquérito «Como viveremos no ano 2000», <i>DL</i> : 27 Outubro		. Alexandre Pinheiro Torres, «A poesia de JGF: exemplo de aproximação do mundo concreto» in <i>Poesia: Programa para o Concreto</i> . Fernando Mendonça, «JGF, <i>A Memória das Palavras</i> », separata da <i>Revista de Letras</i> , Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis (Brasil) . Álvaro Salema, « <i>Imitação dos Dias</i> , por JGF»: <i>Jornal de Comércio</i> : 26 Fevereiro . Artur Anselmo, «O gosto de falar de mim e o vício de gostar de ouvir», <i>Diário da Manhã</i> : 17 Fevereiro . Luísa Dacosta, « <i>Imitação dos Dias</i> , JGF», <i>O Comércio do Porto</i> : 22 Março . Liberto Cruz, «Uma invenção real», <i>Jornal de Letras e Artes</i> : 27 Abril	. Luís Cília, «Vais morrer com a saia rota», <i>A Poesia Portuguesa de Hoje e de Sempre</i> , colecção «Chants du Monde»: LP editado em França e Espanha	. O ex-grupo do «Bocage» reúne, no café «A Cubana» (Av. República): até 30 Junho, quando encerra o café . Frequenta o «Café Palladium» (Av. Liberdade): entre Maio de 1968 e Setembro 1971	

⁴⁰ Álvaro Salema, «Dez minutos com JGF», *A Capital*. Suplemento Literatura & Arte, 21 Fevereiro 1966.

Datas	Poesia	Prosa	Artigo Ensaio Depoimentos	Música Cinema Teatro Traduções	Estudos	Retratos JGF Vídeo Discografia ¹	Vida JGF	Vida Familiar
1966					<p>. Armando Bacelar, «<i>Imitação dos Dias</i>, por JGF», <i>Vértice</i>. Maio</p> <p>. Alexandre Pinheiro Torres, «Um estilo de contrastes para um mundo de contrastes – <i>Imitação dos Dias</i>, de JGF», <i>Seara Nova</i>. Maio</p> <p>. Álvaro Reis, «Carta aberta a JGF», <i>A.B.C.</i> (Luanda): 5 Maio</p> <p>. José Blanc de Portugal, «A poesia da prosa», <i>Flama</i>. 15 Julho</p> <p>. Arrigo Repetto, «<i>A Memória das Palavras</i>, de JGF – um romance-vida», <i>DL</i>: 7 Julho</p> <p>. João Gaspar Simões, «<i>Imitação dos Dias</i>. <i>Diário Inventado</i>, por JGF», <i>DN</i>: 18 Agosto</p> <p>. José Palla e Carmo, «<i>A Imitação dos Dias</i>», <i>O Tempo e o Modo</i>. Outubro</p> <p>. Manuel de Sousa Lobo, «Um poeta andante. <i>Imitação dos Dias</i> e <i>A Memória das Palavras</i>», <i>Diário Popular</i>. 27 Outubro</p> <p>. Hugo Freitas Santos, «<i>A Memória das Palavras</i> ou <i>O Gosto de Falar de Mim</i>, de JGF», <i>Jornal do Ribatejo</i>. 8 Dezembro</p>			

1967	<p>. Escrita de <i>Duas «Poesias de Parede»</i></p> <p>. 3ª. ed. <i>Poesia-I</i>, Portugal</p> <p>. Inclusão em <i>A Saudade na Poesia Portuguesa</i>, org. e pref. Urbano Tavares Rodrigues, Portugal</p> <p>. Inclusão em «Poêtes portugais», <i>Esprit</i>, Julho-Agosto, org. António Ramos Rosa</p>	<p>. Inclusão em <i>Saudades de Lisboa</i>, selecção e pref. David Mourão-Ferreira, Estúdios Cor</p> <p>. Inclusão em <i>Contistas Portugueses Modernos</i>, selecção, e <i>Poetas Portugueses Modernos</i>, intr., notas e pref. de Fernando Mendonça, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira</p>						
1968	<p>. Escrita de <i>Maior-Abri</i>: até 1975</p> <p>. 3ª. ed. <i>Poesia-II</i>, Portugal</p> <p>. 3ª. ed. <i>Poesia-III</i>, Portugal</p> <p>. Início da colecção «Obras Completas de JGF», Portugal (capa de João da Câmara Leme)</p>	<p>. Inclusão em <i>Daqui Houve Nome Portugal (Antologia de Verso e Prosa sobre o Porto)</i>, org. e pref. Eugénio de Andrade, Editorial Inova</p>	<p>. Colaboração em <i>Situação da Arte: Inquérito Junto de Artistas e Intelectuais Portugueses</i>, org. Eduarda Dionísio, Almeida Faria e Luís Salgado de Matos, Europa-América</p> <p>. Colaboração em <i>Vietname: os Escritores Tomam Posição</i>, org. Cecil Woolf e John Bagguley, Ulisseia</p>		<p>. António Quadros, «A literatura fantástica», <i>Diário Popular</i>: 7 Março</p> <p>. David Mourão-Ferreira, «JGF», <i>DL</i>: 4 Abril</p> <p>. Augusto Abelaira, «JGF, cantor (também) de passarinhos», <i>DL</i>: 11 Abril</p> <p>. César Pratas, «JGF: 50 anos de poesia», <i>A Capital</i>: 29 Maio</p> <p>. Secções de homenagem pelos 50 anos de vida literária de JGF: <i>Seara Nova</i> (Maio e Agosto) e <i>Jornal de Notícias</i> (27 Junho)⁴¹</p> <p>. Carlos de Oliveira, «Actor, encenador, actor», <i>Seara Nova</i> (Agosto)</p> <p>. Eduardo Lourenço,</p>			

⁴¹ A *Seara Nova* inclui, em dois números, depoimentos de vários escritores sob o título «No cinquentenário da actividade literária de José Gomes Ferreira»: no n.º. de Maio, constam Alexandre Pinheiro Torres, Augusto Abelaira, João José Cochofel, José Fernandes Fafe e José Saramago; no n.º. de Agosto, constam Carlos de Oliveira e Urbano Tavares Rodrigues. O *Jornal de Notícias* de 27 Junho dedica o seu suplemento ao «maior poeta vivo» em que participam: Serafim Ferreira, Eduardo Lourenço, António Rebordão Navarro, Nelson de Matos, José Saramago, Fernando J. B. Martinho, João Rui de Sousa, Orlando Neves, António Borges Coelho, Casimiro de Brito e depoimentos de Alexandre Pinheiro Torres, José Fernandes Fafe, Gastão Cruz e Augusto Abelaira.

Datas	Poesia	Prosa	Artigo Ensaio Depoimentos	Música Cinema Teatro Traduções	Estudos	Retratos JGF Vídeo Discografia ¹	Vida JGF	Vida Familiar
1968					«JGF ou a m[us]a hostil», <i>Jornal de Notícias</i> : 27 Junho			
1969	<p>. 4ª. ed. <i>Poesia-I</i>, Portugália</p> <p>. Inclusão em <i>A Poesia da presença e o Aparecimento do Neo- Realismo</i>, org. e estudo Fernando Guimarães, Inova</p> <p>. Inclusão em <i>Antologia do Humor Português</i>, org. Vergílio Martinho e Ernesto Sampaio, Afrodite</p> <p>. «Lua de sangue» e «Vem, noite da grande tempestade», <i>Três Heróicas</i> (coro misto <i>a capella</i>) de Fernando Lopes-Graça: peças concluídas em 1979</p>	<p>. <i>Tempo Escandinavo</i>, Portugália (dedicado a Johannes Rivertz)</p> <p>. «Nota pessoal sobre António Sérgio, extraída de um diário íntimo», resposta a «Homenagem a António Sérgio», <i>O Tempo e o Modo</i>: Março-Abril</p> <p>. 3ª. ed. <i>O Mundo dos Outros</i>, Portugália</p>	<p>. Maria Teresa Horta (entrevista), «JGF vai publicar um novo livro de ficção [<i>Tempo Escandinavo</i>]», <i>A Capital</i>: 26 Novembro</p>		<p>. João Rui de Sousa, «JGF em Lisboa» (jornal não identificado): 21 Maio</p> <p>. Fernando Mendonça, «JGF: 50 anos de literatura», <i>DL</i>: 27 Março</p> <p>. Manuel Gusmão, «Poética (Eugénio de Andrade)», <i>Jornal de Letras e Artes</i>: Outubro</p>		<p>. Defesa pública da Academia de Amadores de Música, despejada da sua sede na Rua Nova da Trindade</p> <p>. Frequenta o «Café Monte Carlo» (Av. Fontes Pereira de Melo): até 1976</p>	<p>. Morte da mãe, Maria do Carmo Cosme Ferreira: 22 Outubro</p>
1970	<p>. <i>Poesia-IV</i>, Portugália⁴²</p>	<p>. 2ª. ed. <i>Imitação dos Dias</i>, Portugália</p> <p>. Inclusão na antologia <i>Histórias de Natal</i>, Estúdios Cor</p> <p>. «Às vezes basta a mudança de um tempo de verbo», <i>Seara Nova</i>: Outubro (incluído em <i>Gaveta de Nuvens</i>, 1975)</p>	<p>. Colaboração em <i>In Memoriam de José Régio</i>, Brasília</p> <p>. Entrevista «...E assim nasceu a <i>Poesia-IV</i>», <i>DL</i>: 3 Dezembro</p>		<p>. João Palma-Ferreira, «<i>Tempo Escandinavo</i>, de JGF», <i>A Capital</i>: 14 Janeiro</p> <p>. Manuel de Sousa Lobo, «Um livro ínti- mo. <i>Tempo Escandinavo</i>, por JGF», <i>Diário Popular</i>: 22 Janeiro</p> <p>. Alexandre Pinheiro Torres, «Primeira porta para entrar no <i>Tempo</i> (ou Templo?) <i>Escandinavo</i>, de JGF», <i>DL</i>: 12 Março</p> <p>. João Gaspar Simões, «<i>Tempo Escandinavo</i>,</p>			

⁴² *Poesia-IV* inclui: *Encruzilhada* 1949-50; *Elegia Fria com Lírios Inventados* 1950; *Idílio de Recomeço* 1951; *Sala de Concertos* 1951-52-53; *Álbum* 1952-53-54; *Elementos* 1954-55; *Comboio* 1955-56.

1970					contos, por JGF», <i>DN</i> : 26 Março . Júlio Conrado, «Da Noruega, com amor», <i>Vida Mundial</i> : 17 Abril . Alexandre Cabral, «A propósito de <i>Memória das Palavras</i> », <i>Diário Popular</i> : 2 Junho . Francisco Manuel Queiroz, «Paradigmas linguísticos na poesia de JGF», <i>Contacto</i> : Junho			
1971	. 4ª. ed. <i>Poesia-III</i> , Portugal . 5ª. ed. <i>Poesia-III</i> , Círculo de Leitores . 2ª. ed. <i>Poesia-IV</i> , Portugal . Inclusão em <i>Poesia 70</i> , org. Egito Gonçalves e Manuel Alberto Valente, Inova . Inclusão em <i>Anthologie de la Poésie Portugaise (du XIIe. Au XXe. Siècle)</i> , org. Isabel Meyrelles, trad. Isabel Meyrelles e Adolfo, Casais Monteiro, Gallimard . Inclusão em <i>Cancioneiro da Esperança</i> , org. Maria Terera Horta e José Carlos Ary dos Santos. Seara Nova	. <i>O Irreal Quotidiano. Histórias e Invenções</i> , Portugal (dedicado a Alberto Rodrigues Miranda) . Tradução romena de <i>Aventuras de João Sem Medo</i> , por Ion Morau (Bucareste, Ed. Univers)	. Nota preliminar a <i>A Filha do Arcebispo</i> , de Camilo Castelo Branco, Parceria A. M. Pereira . Pref. a <i>Lisboa na Moderna Pintura Portuguesa</i> , Artis . Testemunho sobre a presença, <i>Colóquio/Letras</i> n.º 38: Julho (reiteração da posição tomada em <i>A Memória das Palavras</i> , com transcrição de um extracto dessa obra) . José Carlos de Vasconcelos (entrevista), «Continuo sempre de dentes cerrados sem sorrir para quem não quer sorrir», <i>Seara Nova</i> : Agosto . «Algumas páginas de um diário» (depoimento sobre o 50º. Aniversário		. Taborda de Vasconcelos, <i>Perfil de JGF</i> , Arcádia . Chianca de Garcia, «Oração laica em louvor de um poeta», <i>DL</i> : 19 Janeiro . Carlos Queiroz-Cabé, «Brevíssimos apontamentos sobre um livro novo: <i>Poesia-IV</i> , de JGF, ou a imagética de um surrealista», <i>Diário do Norte</i> : 27 Fevereiro . João Rui de Sousa, « <i>Poesia – IV</i> , de JGF», <i>A Capital</i> : 24 Março . António Ramos Rosa, recensão a <i>Poesia-IV</i> , <i>Colóquio/Letras</i> : Junho . João Gaspar Simões, « <i>Poesia-IV</i> , por JGF», <i>DN</i> : 26 Junho . Afonso Cautela, «Cenas do terror	. Manuel Freire, «Dulcineia» (EP ZIP 10 022/E) . <i>Poesia-IV</i> , Poesia Portuguesa, Philips 633006 (data presumível) ⁴³		

⁴³ Está identificado outro disco, intitulado *Poesia*, Philips 841 402 Py, sem data identificada, embora deva ter sido editada na entrada nos anos 70.

Datas	Poesia	Prosa	Artigo Ensaio Depoimentos	Música Cinema Teatro Traduções	Estudos	Retratos JGF Vídeo Discografia ¹	Vida JGF	Vida Familiar
1971			da <i>Seara Nova</i>), <i>Seara Nova</i> : Outubro . <i>Exemplos, Sentenças e Provérbios</i> (colectânea sem autoria e editora identificadas, il. Maria Keil, certamente extraída da publicação de 1958)		quotidiano», <i>Notícias da Amadora</i> : 4 Setembro . Manuel Poppe, «Uma saudável ironia. <i>O Irreal Quotidiano</i> , por JGF», <i>Diário Popular</i> : 25 Novembro			
1972	. «Écloga suja», <i>Novembro</i> : Novembro (coord. Casimiro de Brito e Gastão Cruz) . «A poesia não é um dialecto», «Hoje a realidade é de cristal», «A mãe», <i>Colóquio / Letras</i> : Setembro (textos dados como pertencentes a <i>Cidade Inexacta</i> , 1959, do livro inédito <i>Poesia- V</i>) . Inclusão em <i>Textos (Páginas Escolhidas e Contos Completos – 1º. Ano do Ensino Liceal e Textos (Páginas Escolhidas e Contos Completos – 2º. e 3º. Anos do Ensino Liceal</i> , org. Mª. Leticia Silva e Eduarda Monteiro, Empresa Literária Fluminense ⁴⁴ . Inclusão em <i>O Nosso Amargo Cancioneiro</i> , org. José Viale Moutinho . Inclusão em <i>Contemporary Portuguese</i>	. Inclusão em <i>Der Gott der Seefahrer und andere Portugiesische Erzählungen</i> , org. Curt Meyer-Clason, Horst Erdmann Verlag (RFA) . 4ª. ed. <i>O Mundo dos Outros</i> , Portugal . 3ª. ed. <i>A Memória das Palavras</i> , Portugal	. «Uma inútil nota preambular» a <i>Um Escritor Confessa-se</i> , de Aquilino Ribeiro, Bertrand		. Laurence Roulx, <i>La Place de l'Homme dans la Poésie de JGF</i> , Tese de Maîtrise, Grenoble . Eduardo Prado Coelho, «Poeta: apenas vê o que não ilumina» e «O irreal impossível em JGF» in <i>A Palavra sobre a Palavra</i> . Osório Mateus, recensão crítica a <i>O Irreal Quotidiano</i> , <i>Colóquio / Letras</i> : Janeiro . Álvaro Salema, «O realismo de <i>O Irreal Quotidiano</i> », <i>Seara Nova</i> : Maio . João Maia, «Crónica de poesia», <i>Brotéria</i> : Outubro		. Aposentação (de publicitário da empresa do Cinema Tivoli) pela Caixa de Previdência/ Profissionais de Espectáculos: Março	

⁴⁴ Este manual escolar segue as «Sugestões de orientação didáctica», divulgadas pela Inspeção do Ensino Liceal, no ano lectivo de 1971-72. Desta data em diante, não discrimino a inclusão de textos de JGF em manuais escolares.

1972	<p><i>Poetry</i>, org. Helder Macedo e E. M. de Mello e Castro; intr. Helder Macedo, Carcanet New Press (Manchester)</p> <p>. 5ª. ed. <i>Poesia-I</i>, Portugal</p> <p>. 4ª. ed. <i>Poesia-II</i>, Portugal</p>							
1973	<p>. Escrita de <i>Entretanto Colava Outras Poesias nas Paredes interiores (...)</i></p> <p>. <i>Poesia-V</i>, Portugal⁴⁵</p> <p>. Inclusão em <i>O Surrealismo na Poesia Portuguesa</i>, org., pref. e notas de Natália Correia, Europa-América</p> <p>. Inclusão em <i>Variações Sobre um Corpo. Antologia de Poesia Erótica Contemporânea</i>, org. e pref. Eugénio de Andrade, Inova</p> <p>. Inclusão em <i>Och Kann die Liebe Nicht Vertagen</i>, org. Ilse Losa e Oscar Lopes, Berlin (RDA), Verlag Volk und Welt</p>	<p>. Inclusão em <i>Erkundungen (30 Portugiesische Erzähler)</i>, org. Ilse Losa e Egito Gonçalves, Berlin (RDA), Verlag Volk und Welt</p> <p>. «Máscaras», <i>O Primeiro de Janeiro</i>: 21 Agosto</p>	<p>. «JGF: ‘O que é difícil é criar o caos’», <i>DL</i>: 3 Maio⁴⁶</p> <p>. Cartaxo e Trindade (entrevista), «José Gomes Ferreira: ‘Jogar com a verdade’», <i>Vida Mundial</i>: 29 Junho</p> <p>. Resposta ao «Inquérito sobre Junqueiro no cinquentenário da sua morte», <i>Colóquio/Letras</i>: Julho</p> <p>. Jorge Morais (entrevista) «JGF: ‘Só a poesia, de facto, pode ser um elixir, uma droga que ressuscita as pessoas’», <i>O Comércio do Porto</i>: 14 Agosto⁴⁷</p>		<p>. Gastão Cruz, «JGF» in <i>A Poesia Portuguesa, Hoje</i></p> <p>. Carlos Felipe Moisés, «Poesia e participação», <i>Humboldt</i> (RFA): n.º. 27</p> <p>. João Camilo, «Sobre o Tempo Escandinavo», <i>A Capital</i>: 12 Janeiro</p> <p>. Liliana Osório, «Uma obra de ironia amarga (<i>O Mundo dos Outros</i>)», <i>Expresso</i>: 20 Janeiro</p> <p>. Manuel Poppe, «O combate e o absurdo. <i>O Mundo dos Outros</i>, por JGF», <i>Diário Popular</i>: 22 Fevereiro</p> <p>. Grace Shulman, «Political Poetry: Dual Vision», <i>The Nation</i> (EUA): 2 Abril</p> <p>. Miguel Serrano, «A</p>	<p>. «JGF e Garrett», desenho de João Abel Manta, <i>DL</i></p> <p>. <i>Poesia-V. A Voz e o Texto</i>, Decca SLPDP 5009</p> <p>. <i>JGF, o Disco Falado</i> (entrevista), Guilda da Música DP 011⁴⁸</p> <p>. «Três Sonetinhos» (de <i>Longe</i>), Fernando Lopes-Graça, <i>Canções de JGF, Afonso Duarte, Teixeira de Pascoas e Fernando Pessoa. Catorze Canções Populares Portuguesas</i>, Arminda Corrêa (soprano), Fernando Lopes-Graça (piano), LP, Decca SLPDB 1019</p> <p>. Manuel Freire,</p>	<p>. Posse, a 14 de Junho, como Presidente da recém-criada Associação Portuguesa de Escritores (eleito por unanimidade): até 1975⁴⁹</p> <p>. Fernando Lopes-Graça, «Carta a JGF», <i>Seara Nova</i>: Setembro⁵⁰</p> <p>. Promove leilão de documentos originais para financiar a sede da Associação Portuguesa de Escritores: Salão das Belas Artes: fim do ano</p>	

⁴⁵ *Poesia-V* inclui: «A poesia não é um dialecto»; *Écloga Suja* 1956; *Lágrimas Trocadas* 1956; *Memória-I* 1957-58; *Grito Plural* 1958; *Memória-II* 1959; *Cidade Inexacta* 1959-60; *Pinhal* 1960.

⁴⁶ Resposta ao inquérito «Como trabalham os nossos escritores».

⁴⁷ Esta entrevista é complementada pela transcrição parcial do discurso de tomada de posse de JGF como presidente da APE.

⁴⁸ Entrevista conduzida por Rui de Brito e Carmen Santos, recolhida na casa do poeta. O texto de apresentação do poeta coube a Alberto Ferreira.

⁴⁹ O discurso da tomada de posse encontra-se transcrito no *Breve Memorial da Sociedade Portuguesa de Escritores (SPE)* e *Associação Portuguesa de Escritores (APE) no X Aniversário da APE*, Lisboa, APE, 1983: 19-22. Em 14 de Agosto 1973, *O Comércio do Porto* transcreveu uma parte do discurso, numa secção onde constavam uma entrevista e uma carta do autor a Maria Isabel Barreno e um texto introdutório de Miguel Serrano.

⁵⁰ Carta endereçada a JGF, Presidente da APE, em que Lopes-Graça recusa integrar aquela associação como forma de afirmação do estatuto social do compositor, segundo ele ainda mais precária no nosso país do que a do escritor.

Datas	Poesia	Prosa	Artigo Ensaio Depoimentos	Música Cinema Teatro Traduções	Estudos	Retratos JGF Vídeo Discografia ¹	Vida JGF	Vida Familiar
1973	. Inclusão em <i>Da Pessoa a Oliveira (La Moderna Poesia Portoghese)</i> , org. Giuseppe Tavani, Milano, Accademia (italiano)		. «As palavras necessárias» (carta a Maria Isabel Barreno, de 25 Abril 1973), <i>O Comércio do Porto</i> : 14 Agosto ⁵¹ . Editorial do <i>Boletim da APE</i> (n.º. 1): Outubro		descoberta do irreal quotidiano», <i>O Comércio do Porto</i> : 14 Agosto . Eduardo Prado Coelho, «O poético e o textual», <i>República</i> : 12 Julho . Carlos Felipe Moisés, recensão crítica de <i>Poesia-V, Colóquio/Letras</i> : Setembro	«Abaixo o D. Quixote», EP, Guilda da Música, SST 3003		
1974	. Escrita de <i>Bairro de Ferrugem</i> . 2.ª. ed. <i>Poesia-V</i> , Portugal . Inclusão em [<i>Poesia Portuguesa do Século XX</i>], intr. Elena Golubeva, Moscovo, Khudojestvenaia Literatura	. Crónicas publicadas em <i>O Primeiro de Janeiro</i> , DN, <i>Vida Mundial</i> , <i>Diário Popular</i> e <i>Seara Nova</i> , depois reunidas em <i>Revolução Necessária</i> . 2.ª. e 3.ª. ed. <i>Aventuras de João Sem Medo. Panfleto Mágico em Forma de Romance</i> (título modificado), Portugal . Inclusão de excerto de <i>Aventuras João sem Medo</i> na 2.ª. ed. de <i>Conto Fantástico Português</i> , revisão, notas e introdução de E. M. de Mello e Castro	. Ângelo Granja (entrevista), «Em troca de dois por cento oferecemos trabalho: é o que temos», <i>Diário Popular</i> : 5 Abril . «A História está por fazer» (sobre a extinção da SPE), DN: 25 Julho		. Hugo Rocha, «Um panorama das letras em 1973», <i>A Província de Angola</i> : 16 Janeiro . Carlos Felipe Moisés, «A poesia participante em JGF: contradição e recusa», <i>Colóquio/Letras</i> : Maio . Alexandre O'Neill, «Uma olhadela para António Nobre», <i>Flama</i> : 30 Agosto . Chianca de Garcia, «Na república das letras», <i>Diário de Lisboa</i> : 26 Dezembro	. «Acordai» e «Jornada» in <i>Canções Heróicas/Canções Regionais Portuguesas I</i> , Fernando Lopes-Graça (direcção)/Coro da Academia dos Amadores/Olga Prats (piano), LP, A Voz do Dono 8E 061 40328	. Participa na manifestação do 1.º. Maio à frente da faixa da Associação Portuguesa de Escritores . Subscrive carta enviada pela APE à Comissão de Cultura e Espectáculos do MFA para reivindicar a herança da extinta SPE: 12 Maio ⁵² . Preside à recepção da Associação Portuguesa de Escritores aos escritores emigrados: 15 Maio . Aparece pela primeira vez na RTP, a ladear João José Cochofel e Fernando Lopes-Graça, que falou sobre a concepção em grupo das <i>Heróicas</i> : 23 Maio (data presumível)	

⁵¹ A entrevista é também acompanhada por uma carta de 25 de Abril de 1973, endereçada a Maria Isabel Barreno, expressando solidariedade pelo processo judicial movido contra *Novas Cartas Portuguesas* (publicada com a ajuda de Natália Correia, na Estúdios Cor, 1972), também de autoria de Maria Velho da Costa e Maria Teresa Horta. Maria Isabel Barreno foi a única das três a não pagar a caução de quinze contos, pelo que, na altura em que JGF lhe escreve, tinha de se apresentar regularmente à polícia. O processo no Tribunal da Boa-Hora arrastou-se até 7 de Maio de 1974, quando a sentença absolveu as autoras. A carta de JGF prenunciava já este desfecho: «Não se esqueça também de que, apesar da campanha furiosa contra esse livro [*Madame Bovary*], os juízes acabaram por absolver Flaubert e o livro. Corajosamente. § Honra lhes seja.».

⁵² Carta divulgada no *Diário de Notícias*, «A Associação Portuguesa de Escritores reivindica a herança junto das Forças Armadas da destituída Sociedade de Escritores», a 14 de Maio de 1974: 2.

1974							<ul style="list-style-type: none"> . Concerto do Coro da Academia dos Amadores de Música, no Coliseu de Lisboa: 25 Maio . Inaugura a Feira do Livro: 11 Junho . Enquanto Presidente da APE apresenta ao Ministério de Educação e Cultura um documento reivindicativo sobre direitos e funções do escritor⁵³ . Subscrive, em primeiro lugar na lista de outros escritores, o pedido ao PEN Internacional para constituição do PEN Clube Português: 15 Novembro⁵⁴ 	
1975	<ul style="list-style-type: none"> . «Pedregal», <i>Nova: Inverno</i> . Escrita de <i>Viagem do Outro Lado</i>, de <i>Termidor Errado</i> e de <i>Circunstanciais</i>: até 1977 . <i>Antologia Poética</i>, Diabril, org. e pref. Casimiro de Brito . 6ª. ed. <i>Poesia-III</i>, Diabril . «Primeira República», <i>Vértice</i>: Maio-Junho (5 poemas pertencentes a <i>Memória-III</i> 1962- 	<ul style="list-style-type: none"> . Colecção «Obras de José Gomes Ferreira», Diabril (capa de Dorindo Carvalho) . <i>Revolução Necessária</i>, Diabril (dedicado a Chianca de Garcia;) . Crónicas publicadas (até 1976) em <i>O Primeiro de Janeiro</i>, <i>DN</i>, <i>Vida Mundial</i> e <i>O Jornal</i>, depois reunidas em <i>Intervenção Sonâmbula</i> . 4ª., 5ª., 6ª. e 7ª. ed. <i>Aventuras de João Sem Medo</i>, Diabril . «Uma imagem de 	<ul style="list-style-type: none"> . <i>Gaveta de Nuvens</i>, Diabril . Leonor Martinho Simões (entrevista), «Rosto de um poeta por onde passa o séc. XX», <i>DN</i>: 20 Fevereiro 		<ul style="list-style-type: none"> . Casimiro de Brito, «Algumas propostas de reflexão sobre a poesia de JGF», pref. a <i>Antologia Poética</i>, Diabril . Alexandre Pinheiro Torres, <i>Vida e Obra de JGF</i>, Bertrand . Dulce Ribeiro, <i>A Transformação do Real na Poesia de JGF</i>, tese de Licenciatura Fac. Letras Lisboa . Jacinto Baptista, «O ofício de escrever — JGF», <i>Diário</i> 	<ul style="list-style-type: none"> . «Guilherme Braga», desenho a tinta da china de João Abel Manta, <i>DN</i> (data não identificada) . «Acordai» e «Jornada» in <i>Canções Heróicas/ Canções Regionais Portuguesas</i>, Fernando Lopes-Graça (direcção)/ Coro da Academia dos Amadores/Olga Prats (piano), LP, Círculo de Leitores 	<ul style="list-style-type: none"> . Discursos de abertura e encerramento do 1º. Congresso dos Escritores Portugueses: Biblioteca Nacional, 10-11 Maio . Recepção no Aeroporto de Lisboa (com Rogério Paulo e Annie Silva Pais) de Nicolas Guillén, poeta e presidente da Ass. Escritores de Cuba: 25 Junho . Visita como 	

⁵³ APE, *Breve Memorial da Sociedade Portuguesa de Escritores (SPE) e Associação Portuguesa de Escritores (APE)*, Lisboa, 1983: 25-30.

⁵⁴ João Pedro George, *op. cit.*: 36-37.

Datas	Poesia	Prosa	Artigo Ensaio Depoimentos	Música Cinema Teatro Traduções	Estudos	Retratos JGF Vídeo Discografia ¹	Vida JGF	Vida Familiar
1975	1963, de <i>Poesia- IV</i>) . «Antologia breve de textos de JGF» in <i>Vida e Obra de JGF</i> , Alexandre Pinheiro Torres, Bertrand . Inclusão no Programa de Português/ 2º. ano (Ensino Lical-Curso Complementar): poesia de JGF opcional entre textos de poesia «Perspectivas Literárias Contemporâneas» . «Pastoral» in <i>Canções Heróicas</i> (coro misto <i>a capella</i>) Fernando Lopes-Graça	Redol» (texto retirado de <i>Imitação dos Dias</i>) in <i>Charrua em Campo de Pedras: Textos de Diversos Autores Sobre a Vida e a Obra de Alves Redol</i> , org. de José Manuel Mendes, Seara Nova . «Antologia breve de textos de JGF» in <i>Vida e Obra de JGF</i> , Alexandre Pinheiro Torres (org.), Bertrand . Inclusão no Programa de Português/2º. ano (Ensino Lical-Curso Geral): <i>Aventuras de João Sem Medo</i> , obra opcional dentro de textos para leitura seguida			<i>Popular</i> : 27 Fevereiro . Alexandre Pinheiro Torres, « <i>Aventuras de João Sem Medo</i> ou a chave da abóbada do mundo gomesferreiriano», <i>DN</i> : 13 Março . Jorge Listopad, «JGF regionalista», <i>DL</i> : 20 Abril . Torquato Luz, « <i>Gaveta de Nuvens</i> de JGF», <i>DL</i> : 26 Abril . Urbano Tavares Rodrigues, « <i>Gaveta de nuvens</i> de JGF», <i>O Século</i> : 19 Maio . Mário Dionísio, «O peso da indiferença», <i>Jornal Novo</i> : 1 Julho . Luís Pacheco, «Firme e vigilante», <i>O Século</i> : 1 Agosto . Urbano Tavares Rodrigues, « <i>Revolução Necessária</i> », <i>O Século</i> : 22 Outubro . Casimiro de Brito, «Sobre a poesia de JGF», <i>DN</i> : 11 Setembro . «Prática da escrita», <i>DN</i> : 12 Junho, 29 Agosto, 13 Outubro . Aida Marques Veloso, «O mito de Narciso na literatura portuguesa», <i>Humanitas</i> , n. 27-28 ⁵⁵		Presidente da APE à RDA e URSS, com Rosalia e Maria Velho da Costa: 10 Setembro – 6 Outubro . Integra o Movimento Unitário dos Trabalhadores Intelectuais (MUTI): Setembro ou Outubro ⁵⁶	

⁵⁵ O ensaio explora este mito na poesia de José Régio, JGF, Vitorino Nemésio, Miguel Torga, Jorge de Sena, Sophia de Mello Breyner Andresen, João Maia, Sebastião da Gama e Manuel Pulquério.

⁵⁶ João Pedro George, *op. cit.*: 162-163.

1976	<p>. <i>Poesia-VI</i>, Diabril⁵⁷</p> <p>. «Revolução a terra com um coração de menino», <i>o diário</i>: 7 Fevereiro</p> <p>. «Quatro poemas inéditos de JGF: 'As douradeiras', 'Revolução', 'Balada para Dagmar morta' e 'Intróito'», <i>O Jornal</i>: 20 Fevereiro</p>	<p>. Coleção «José Gomes Ferreira Obras completas», Moraes (capa de Vitorino Martins)</p> <p>. <i>O Sabor das Trevas. Romance-Alegoria</i>, Moraes (dedicado a Carlos de Oliveira)</p> <p>. 5ª. ed. <i>O Mundo dos Outros</i>, Diabril</p> <p>. 2ª. ed. <i>Tempo Escandinavo</i>, Diabril</p> <p>. 2ª. ed. <i>O Irreal Quotidiano</i>, Diabril</p> <p>. Estreia de <i>O Muro</i> pela Comuna, inspirado em <i>Aventuras de João Sem Medo</i>: 25 Setembro</p> <p>. «Comício para Pablo Neruda», <i>Vértice</i>: Maio-Junho⁵⁸</p>	<p>. Entrevista «JGF, 'poeta militante': 'A história de uma sombra que atravessa o planeta desde 1900'», <i>O Jornal</i>: 20 Fevereiro</p> <p>. Depoimento sobre Lopes-Graça, numa secção de homenagem ao compositor, no <i>Diário de Lisboa</i>, a pedido expresso do director, Fernando Piteira Santos: 17 Dezembro</p>		<p>. Prefácio de Mário Dionísio a <i>O Mundo dos Outros</i></p> <p>. Carlos Magno, «<i>O Sabor das Trevas</i>, JGF», <i>A Opinião</i>: 17 Dezembro</p>	<p>. «Clamor», «Ó pastor que choras», «As papoilas» in <i>Canções Heróicas/Canções Regionais Portuguesas II</i>, Fernando Lopes-Graça (direcção)/Coro da Academia dos Amadores/ Fernando Gomes (piano), LP, A Voz do Dono</p>	<p>. Frequenta a «Pastelaria San Remo» (Av. Duque d'Ávila): até 1979</p> <p>. Apresenta Fernando Lopes-Graça e o Coro da Academia dos Amadores de Música, num espectáculo da I Festa do <i>Avante!</i>, na FIL (Lisboa): 26 Setembro⁵⁹</p>	
1977	<p>. <i>Poeta Militante-I</i>, Moraes⁶⁰</p> <p>. <i>Poeta Militante-II</i>, Moraes⁶¹</p> <p>. «Ode a Leningrado que sofreu o maior longo cerco da história. Através da União Soviética num avião de regresso a Lisboa», <i>Vértice</i>: Novembro</p>	<p>. <i>Intervenção Sonâmbula</i>, Diabril</p> <p>. «Agora vou falar de desporto'. Desafios improvisados com a rapaziada toda em cuecas», <i>A Bola</i>: 14 Julho</p> <p>. <i>Tu, Liberdade! Antologia de Ficções em Prosa</i>, Caminho, org.</p>	<p>. Depoimento sobre a presença (extraído de <i>A Memória das Palavras</i>), <i>Colóquio/Letras</i>: n.º. 38 Julho</p> <p>. «JGF: 'Que sonho viver num país sem analfabetos, desejosos de livros a valer!» (depoimento), <i>O diário</i>.</p>		<p>. Pref. de Casimiro de Brito a <i>Tu, Liberdade!</i>, Caminho</p> <p>. Luís de Pina, «Cinema português: o exemplo da <i>Canção de Lisboa</i>, <i>O Dia</i>: 4 Janeiro</p> <p>. Álvaro Pina, «Nota de leitura: fantasia e realidade: <i>O Sabor das Trevas</i> de JGF», <i>o diário</i>.</p>	<p>. Extratexto de <i>Poeta Militante-I</i>: reprodução de retrato a óleo de JGF por Fred Kradolfer (1932)</p> <p>. Extratexto de <i>Poeta Militante-II</i>: reprodução de retrato a óleo de JGF por Ofélia Marques (1936)</p>	<p>. Lançamento de <i>Poeta Militante-I</i> na Livraria Moraes: 17 Novembro⁶²</p>	

⁵⁷ *Poesia-VI* inclui: *Pedregal* 1960-61; *Casa* 1961-1962; *Memória—III* 1962-63; *Nornega* 1964-65; *Requiem Laico* 1965; *Memória IV* 1966-67; *Maio-Abril* 1968-1975; *Viagem do Outro Lado* 1975.

⁵⁸ Texto identificado como o discurso lido por JGF, a 24 de Setembro de 1975, numa sessão de homenagem a Pablo Neruda, presidida por Simonov, na União de Escritores da URSS (Moscou). Veio a ser incluído em *Viagem do Outro Lado* 1975, no volume *Poeta Militante-III* (1978).

⁵⁹ O discurso em homenagem a Fernando Lopes-Graça está transcrito em *Música. Minha Antiga Companheira...*, Porto, Campo das Letras, 2003: 223-225.

⁶⁰ *Poeta Militante-I* inclui: *Viver Sempre Também Cansa* 1931; *Melodia* 1932; *Cabaré* 1933; *Comício* 1934; *A Morte de D. Quixote* 1935-6; *Panfleto Contra a Paisagem* 1936-37; *Heróicas* 1936-37-38; *Poema do Mundo Perdido* 1937; *Areia* 1938; *Uma Nuvem e a Todas as Nuvens* 1939; *Diário dos Dias Cruéis* 1939; *Pessoais* 1939-40; *Invasão* 1940-41; *Sonâmbulo* 1941-42-43; *Elétrico* 1943-44-45; *Tu, Piedade* 1945.

⁶¹ *Poeta Militante-II* inclui: *Província* 1945; *Café* 1945-46-47-48; *Ruas Desertas* 1946-47; *Gomes Leal* 1948; *Cinzas* 1948-49-50; *Encruzilhada* 1949-50; *Elegia Fria com Lírios Inventados* 1950; *Idílio de Recomeço* 1951; *Sala de Concertos* 1951-52-53; *Album* 1952-53-54; *Elementos* 1954-55; *Comboio* 1955-56; *Intervalo (para uma Arte poética)* 1956; *A Poesia Não é um Dialecto* 1956; *Écloga Suja* 1956.

⁶² O *Diário Popular*, de 19 Novembro, noticiou a presença no evento do próprio, da esposa, Rosalia, e do filho Raúl Hestnes Ferrira, além de Mª Velho da Costa, Mª. Alzira Seixo, Mª. Lúcia Lepecki, Fernando Namora, Manuel da Fonseca, José Cardoso Pires, E. M. de Mello e Castro, Alexandre Cabral, Baptista-Bastos, Almeida Faria, Fernando Assis Pacheco, Nelson de Matos, Dinis Machado, Casimiro de Brito, Eduardo Prado Coelho, Carlos Eurico da Costa, José Jorge Letria e o comandante Correia Jesuino.

Datas	Poesia	Prosa	Artigo Ensaio Depoimentos	Música Cinema Teatro Traduções	Estudos	Retratos JGF Vídeo Discografia ¹	Vida JGF	Vida Familiar
1977	<p>-Dezembro</p> <p>. Inclusão em <i>Poesia Portuguesa Contemporânea</i>, org. Sección de Literatura de la Dirección General de Acción Cultural e Alexandre O'Neill (edição bilingue)</p> <p>. Inclusão no Programa de Português/2º. ano (Ensino Liceal-Curso Complementar Liceal Nocturno): poesia de JGF «Perspectivas Literárias Contemporâneas»</p> <p>. Inclusão no Programa de Português/9º. Ano: Curso Secundário Unificado: <i>Poesia-I e III</i> vigente até 1979/1980</p>	<p>e pref. Casimiro de Brito</p> <p>. 8ª. ed. <i>Aventuras de João Sem Medo</i>, Diabril</p> <p>. 3ª. ed. <i>Imitação dos Dias</i>, Diabril</p> <p>. 2ª. ed. <i>Revolução Necessária</i>, Diabril</p>	<p>26 Julho</p> <p>. «JGF: 'Impressionou-me na URSS a saúde colectiva'», <i>A Forja</i>: 29 Setembro</p> <p>. «JGF: 'A revolução de Outubro foi o acontecimento mais importante do século XX'», <i>A Opinião</i>: 30 Setembro</p> <p>. «JGF, o Poeta militante: 'Sou um revolucionário romântico'», <i>Diário Popular</i>: 19 Novembro</p> <p>. Margarida Marante (entrevista), «Ninguém me obrigará a trair o que penso. Ninguém!» JGF, 'poeta militante', fala à <i>Opção</i>, <i>Opção</i>: 1-7 Dezembro</p> <p>. Nuno Gomes dos Santos (entrevista), «JGF a <i>o diário</i>: 'É à luz da poesia que todos os meus actos devem ser julgados'», <i>o diário</i>: 2 Dezembro</p>		<p>5 Janeiro</p> <p>. Isabel da Nóbrega, «Anónimo português», <i>DL</i>: 8 Janeiro</p> <p>. Urbano Tavares Rodrigues, «<i>O Sabor das Trevas</i> – romance poético e político», <i>o diário</i>: 15 Janeiro⁶³</p> <p>. José Carlos de Vasconcelos, «O novo livro de JGF: <i>O Sabor das Trevas</i> – Um João sem medo nocturno, <i>O Jornal</i>»: 28 Janeiro</p> <p>. Urbano Tavares Rodrigues, «João Sem Medo, Zambi e Zé Patego», <i>o diário</i>: 25 Fevereiro</p> <p>. José Manuel Mendes, «Nota de leitura – <i>O Sabor das Trevas</i> de JGF», <i>O diário</i>: 2 Março</p> <p>. João Gaspar Simões, «Crítica literária – <i>Presença</i> cinquenta anos depois», <i>DN</i>: 10 Março</p> <p>. Álvaro Pina, «Tempo antifascista» (sobre <i>Tempo Escandinavo</i>), <i>Vértice</i>: Julho-Agosto</p> <p>. Duarte Faria, rec. crítica de <i>O Sabor das Trevas</i>, <i>Colóquio/Letras</i>: nº. 38 Julho</p> <p>. Norberto Lopes, «Um sonhador de beleza e distribuidor de bondade», <i>O Primeiro de</i></p>			

⁶³ Urbano Tavares Rodrigues inseriu este artigo em *Ensaio de Após-Abril*, Lisboa, Moraes, 1977.

1977					Janeiro: 5 Novembro			
1978	<p>. <i>Poeta Militante-III</i>, Moraes⁶⁴</p> <p>. 2ª. ed. <i>Poeta Militante-I</i>, Moraes</p> <p>. «Na casa de Dostoievski em Leningrado», <i>Loreto</i> 13. <i>Revista da APE</i>, nº. 1: Janeiro</p>	<p>. <i>Coleccionador de Absurdos</i>, Moraes (dedicado a Alexandre Pinheiro Torres)</p> <p>. 9ª. ed. <i>Aventuras de João Sem Medo</i>, Moraes</p> <p>. 2ª. ed. <i>O Sabor da Trevas</i>, Moraes</p>	<p>. Gina de Freitas (entrevista), «JGF ao <i>Extra</i>: ‘Sou um poeta da revolução mas prefiro que me chamem poeta da Fraternidade’», <i>Extra</i>: 12 Janeiro</p> <p>. «JGF à conversa com Baptista Bastos: ‘Fui neo-realista por camaradagem para ser perseguido como eles’», <i>Diário Popular</i>: 2 Março</p>	<p>. <i>5 Caprichos Teatrais</i>, Moraes</p>	<p>. Pref. de Mário Dionísio à 2ª. ed. <i>Poeta Militante-I</i>, Moraes⁶⁵</p> <p>. Carlos Felipe Moisés, <i>A Problemática Social na Poesia de JGF</i>, Tese de Doutoramento, S. Paulo, Faculdade Filosofia, Letras e Ciências Humanas</p> <p>. Urbano Tavares Rodrigues, «Fronteiras difíceis» (sobre obras de vários autores, entre elas <i>Revolução Necessária</i>), <i>o diário</i>. Suplemento Cultural: 10 Janeiro</p>		<p>. Homenagem da Sociedade Portuguesa de Autores: Janeiro⁶⁶</p> <p>. Subscrive «Manifesto ao povo português»: 103 intelectuais contra Governo com CDS: Janeiro (cf. <i>o diário</i>: 27 Janeiro)</p> <p>. Sócio fundador do PEN Clube Português⁶⁷</p> <p>. Palestra «O poeta e a cidade», org. Departamento de Geografia da Faculdade de Letras de Lisboa: 23 Fevereiro⁶⁸</p>	
1979	<p>. «Brinde à meia-noite pelo Ano Novo», <i>o diário</i>: 2 Janeiro</p> <p>. «Aqui, nesta praia amarela (No dia do Tratado de Munique)», «Lua de sangue» e «Vem, noite da grande tempestade» in <i>Três Heróicas</i> (coro misto a <i>capella</i>) de Fernando Lopes-Graça</p> <p>. Inclusão na antologia <i>Poemas do Último Século Antes do Homem</i>, Inova</p>	<p>. 7ª. ed. <i>O Mundo dos Outros</i>, Moraes</p> <p>. 10ª. ed. <i>Aventuras de João Sem Medo</i>, Moraes</p> <p>. 4ª. ed. <i>A Memória das Palavras-I ou o Gosto de Falar de Mim</i> (título modificado), Moraes</p> <p>. Inclusão na <i>Antologia de Ficção Portuguesa Contemporânea</i>, Jacinto do Prado Coelho e Álvaro Salema (org.), Instituto de Cultura Portuguesa (texto de</p>	<p>. «Então o que é isto? Voltámos à Censura?» (Depoimento sobre a suspensão do programa da RTP <i>Os Anos do Século</i>), <i>o diário</i>: 8 Março</p>	<p>. Representação de cenas de <i>5 Caprichos Teatrais</i> pela Cornucópia: 24 Janeiro</p>	<p>. Fernando J. B. Martinho, «JGF: <i>Poeta Militante, Viagem do Século XX em Mim</i>; <i>World Literature Today</i>. Primavera</p> <p>. «Quem paga direitos de autor. JGF ‘ajuda’ a vender enchidos», <i>A Capital</i>: 19 Abril</p>		<p>. Candidato da APU por Lisboa, às eleições legislativas</p> <p>. Participa na homenagem a Catarina Eufémia, em Baleizão: 20 Maio</p> <p>. Participa no funeral de dois camponeses assassinados pela GNR, em Montemor-o-Novo, ao lado de outros escritores como Maria Velho</p>	

⁶⁴ *Poeta Militante-III* inclui: *Lágrimas Trocadas* 1956; *Memória-I* 1957-58; *Grito Plural* 1958; *Memória-II* 1959; *Cidade Inexacta* 1959-60; *Pinbal* 1960; *Pedregal* 1960-61; *Casa* 1961-1962; *Memória-III* 1962-63; *Noruega* 1964-65; *Requiem Laico* 1965; *Memória-IV* 1966-67; *Maio-Abril* 1968-1975; *Viagem do Outro Lado* 1975; *Circunstanciais* 1975-76-77

⁶⁵ Texto inicialmente publicado num destacável do *Diário de Lisboa*, a 27 de Fevereiro de 1978.

⁶⁶ A sessão decorreu na Sala Polivalente da SPA, com a presença do próprio JGF. Participaram, além de Luiz Francisco Rebello que apresentou o homenageado, Luís Cília e Manuel Freire, que cantaram poemas do poeta por eles musicados; o Coro da Academia dos Amadores de Música; e os actores Fernanda Lapa e Sinde Filipe, acompanhados por Carlos Paredes, num recital de poesia de JGF.

⁶⁷ João Pedro George, *op. cit.*: 37.

⁶⁸ Esta palestra, que contou entre o público com Orlando Ribeiro, foi noticiada na primeira página do *DL*, com o título «JGF, geógrafo sem querer», a 24 Fevereiro 1978: 1.

Datas	Poesia	Prosa	Artigo Ensaio Depoimentos	Música Cinema Teatro Traduções	Estudos	Retratos JGF Vídeo Discografia ¹	Vida JGF	Vida Familiar
1979	& Oiro do Dia ⁶⁹ . Inclusão na <i>Antologia de Poesia Portuguesa 1940-1977</i> , vol. I, org. Maria Alberta Menéres e E.M de Mello e Castro, Moraes	<i>O Irreal Quotidiano</i>)					da Costa e Helder Macedo: 29 Setembro	
1980		. <i>Relatório de Sombras ou Memória das Palavras-II</i> , Moraes . <i>O Enigma da Árvore Enamorada. Divertimento em Forma de Novela Quase Policial</i> , Moraes . «Um alibi que se torna necessário destruir», <i>Camões</i> , n.º 1: Julho-Agosto . 11.ª. ed. <i>Aventuras de João Sem Medo</i> , Moraes . Últimas linhas de <i>Dias Comuns XX</i> : 25 de Maio . Implementação do Programa de Português (10.º. Ano Curso Complementar, Áreas A, B, C e E): selecção de textos de <i>O Irreal Quotidiano</i>	. 2.ª. ed. <i>Gaveta de Nuvens</i> , Moraes . Miguel Serrano (entrevista), «JGF: 'A pátria fica maior quando se torna do tamanho do povo'», <i>O diário</i> : 9 Junho . «Radioscopia: JGF» (resposta a inquérito), <i>Sílex</i> : Setembro		. <i>Colóquio / Letras</i> n.º 53, Janeiro: secção de homenagem pelos 80 anos do poeta ⁷⁰ . <i>JGF – Nas Comemorações dos 80 Anos</i> , Moraes . Chianca de Garcia, «Os verdes anos da república de 1910 – 23.º. Capítulo – As duas faces da mesma moeda», <i>DL</i> : 8 Março . «Homenagem aos poetas Luís de Camões (pelos 400 anos da sua morte) e JGF (pelos oitenta do seu nascimento) por alguns poetas portugueses contemporâneos», <i>Loreto 13</i> . Revista da APE n.º 6: Outono ⁷¹ . Joaquim Namorado,		. Filiação no PCP: 29 Fevereiro (notícia destacada no jornal <i>Avante!</i> , a 6 Março) . Homenagem na Academia Almadense: 24 de Abril . Conferência de Maria Lúcia Lepecki sobre JGF, na SPA: 21 Março	

⁶⁹ Trata-se de uma antologia de poetas do século XX, na esmagadora maioria, resistentes comunistas. Nem todos os antologiadados o eram ou tinham sido. JGF, por exemplo, absteve-se sempre de actividade partidária, durante o salazarismo, sem prejuízo do seu inequívoco antifascismo. Digamos que é uma recolha de vozes poéticas pertencentes a um frentismo literário antifascista. Entre os autores estrangeiros contam-se Anna Akhmatova, Maiakovski, Paul Éluard, Brecht, Albertí, Neruda, Salvatore Quasimodo, Octavio Paz, Pavese, Vinicius de Moraes, Aragon, etc. Entre os portugueses, além de JGF: Armindo Rodrigues, Miguel Torga, Manuel da Fonseca, Mário Dionísio, Ary dos Santos, José Bento, Sophia, Egito Gonçalves, Eugénio de Andrade, Ruy Belo, Manuel Alegre, Fiamma Hasse Paes Brandão, Ramos Rosa, etc. Foi-me pessoalmente confirmado pelo editor, Cruz Santos, que houve uma vontade deliberada de dar como colectiva a autoria desta antologia; por isso, são omitidos os nomes dos organizadores (Eugénio de Andrade e Cruz Santos) e do autor do prefácio, Óscar Lopes, à data colaborador da editora. As epígrafes, escolhidas por Cruz Santos, não deixam margem para dúvidas quanto à natureza política desta iniciativa editorial: Álvaro Cunhal, Louis Aragon, Jorge de Sena, Pablo Neruda e Yánnis Ritsos, cujo poema inspira o título do volume. A mesma marca política se nota nos ilustradores (Júlio Resende, Álvaro Cunhal, José Dias Coelho, Manuel Ribeiro de Pavia, Rogério Ribeiro e José Rodrigues), tal como na escolha da contracapa, uma aguarela de Picasso, e da capa, um mural realizado pelo *Grupo Aberto* da Cooperativa Árvore, em 1975. De salientar ainda o naipe de tradutores: Ramos Rosa, Armando Silva Carvalho, Eugénio de Andrade, Egito Gonçalves, José Bento, Jorge de Sena, Luiza Neto Jorge, Paulo Quintela, Manuel Bandeira, etc.

⁷⁰ Este número da *Colóquio/Letras* inclui artigos de Fernando Martinho, M.ª Lúcia Lepecki e Carlos Reis; e também testemunhos de Casimiro de Brito, Gastão Cruz, Jacinto do Prado Coelho e Joel Serrão.

⁷¹ Os textos dedicados a JGF são poemas de Alberto Pimenta, António Ramos Rosa e José Blanc de Portugal, a par de depoimentos de António Gedeão, Armando Silva Carvalho, Mário Dionísio e Vergílio Alverto Vieira.

1980					«Algumas notas sobre a presença de Dostoievski na literatura portuguesa moderna», <i>O Instituto</i> , vols. CXL-CLXLI (1980-1981)			
1981	<p>. <i>A Poesia Continua. Velhas e Novas Circunstanciais</i>, Moraes⁷²</p> <p>. Escrita de <i>Diário do Lume Líquido</i>, ainda hoje inédito</p> <p>. «Ouvindo a Vigilância da Paz de Prokofieff», <i>Vértice</i>: Janeiro-Abril</p> <p>. «Dois poemas inéditos de Abril de 1981. ‘Os quadros da sala onde escrevo’ e ‘Ardil’» (inéditos de <i>Diário do Lume Líquido</i>), <i>JL</i>: 12 Maio</p> <p>. «Improviso em sol menor [a Fernando Lopes-Graça]», <i>Vértice</i>: Setembro-Dezembro</p>	<p>. «A festa ficou-me barata» (de <i>O Mundo dos Outros</i>), o <i>diário</i>. Suplemento Cultural: 9 Agosto (com breves comentários citados de Maria Lúcia Lepecki, António Gedeão e Armando Silva Carvalho)</p>	<p>. Fernando Assis Pacheco (entrevista), «JGF: ‘A poesia continua’», <i>JL</i>: 12 Maio</p>		<p>. José Manuel Pereira de Melo, Rec. <i>A Poesia Continua, Vértice</i>, n.º. 444-445: Setembro-Dezembro</p>	<p>. «JGF na época da Canção de Lisboa» e «JGF», desenhos a carvão de João Abel Manta, publicados no <i>JL</i>: 12 Maio</p> <p>. «Os quadros da sala onde escrevo», poema inédito de <i>Diário do Lume Líquido</i>, publicado no <i>JL</i>: referência a retratos seus, feitos por Stuart de Carvalhais, Manuel Ribeiro de Pavia, Bernardo Marques, Nikias Skapinakis, e Fred Kradolfer</p> <p>. Biografia-entrevista televisiva (RTP), <i>José Gomes Ferreira</i>, texto e apresentação Maria Alzira Seixo, realização José Elyseu: 28 Outubro</p>	<p>. Condecoração: Grande Oficial da Ordem Militar de Santiago de Espada (mérito literário), conferido pelo Presidente da República Ramalho Eanes: 9 Abril</p> <p>. Cidadão honorário de Odemira</p> <p>. Participa nas cerimónias de trasladação das cinzas de Rodrigues Miguéis para Portugal (Cemitério Alto S. João): 3 Maio</p> <p>. Viagem à República da Geórgia, na URSS, com Rosalia e Urbano Tavares Rodrigues</p>	
1982	<p>. «Lápide para Carlos de Oliveira», <i>Vértice</i>: Setembro-Dezembro</p> <p>. Inclusão na <i>Antología de la Poesía Portuguesa Contemporânea</i>, org. Ángel Crespo, Madrid, Jucar</p>				<p>. Maria Helena da Rocha Pereira, «Motivos clássicos na poesia portuguesa contemporânea: o mito de Orfeu e Eurídice», <i>Humanitas</i> (1981-82)⁷³</p>		<p>. Integra a Comissão Nacional do II Congresso dos Escritores Portugueses (Fundação Calouste Gulbenkian) onde subscreve a «Carta reivindicativa</p>	<p>. Projecto da Escola Secundária de Benfica (Escola Secundária JGF, a partir de 1990) de Raúl Hestnes Ferreira: Prémio Nacional de Arquitectura e</p>

⁷² O volume inclui *Três Poemas Inéditos* (...) 1948, 1950; *Dedicatória a um Poeta* (...) 1981; *Duas «Poesias de Parede»* 1967; *Outras ‘Poesias de Parede’ Interiores* 1973; *Bairro de Ferrugem* 1974; *Termidor Errado* 1975.

⁷³ Artigo sobre JGF (além de Torga e Sophia), em particular sobre os livros de poesia *Encruzilhada* 1949-50, *Idílio de Recomeço* 1951, *Elementos* 1954-55 e *Nornega* 1964-65.

Datas	Poesia	Prosa	Artigo Ensaio Depoimentos	Música Cinema Teatro Traduções	Estudos	Retratos JGF Vídeo Discografia ¹	Vida JGF	Vida Familiar
1982	. Inclusão em <i>Eros de Passagem. Poesia Erótica Contemporânea</i> , org. e pref. Eugénio de Andrade						dos escritores portugueses»: 3-5 Março	Urbanismo e menção honrosa do Prémio Valmor
1983	. 3ª. ed. <i>Poeta Militante-III</i> , Moraes . 2ª. ed. <i>Poeta Militante-II</i> , Moraes . 2ª. ed. <i>Poeta Militante-III</i> , Moraes ⁷⁴ . Inclusão em <i>Alentejo Não Tem Sombra. Antologia de Poesia Moderna sobre o Alentejo</i> , org. Eugénio de Andrade, Oiro do Dia	. <i>Calçada do Sol</i> , Moraes	. Inês Pedrosa (entrevista), «JGF sobre <i>Calçada do Sol</i> : 'Um livro faz-se de bagatelas'», <i>JL</i> : 27 Setembro		. Carlos Felipe Moisés, <i>Poética da Rebelião. A Trajectória Militante de JGF</i> , Moraes	. Desenho de JGF por Carlos Santarém Andrade (reproduzido na <i>Vértice</i> , Julho-Dezembro 1986)	. Homenagem da Sociedade Portuguesa de Autores	
1984	. Inclusão na <i>Antologia do Conto Português Contemporâneo</i> , org. Álvaro Salema, ICALP					. Mário Viegas grava para a RTP o programa <i>Palavras Ditas</i> : o segundo episódio intitula-se «XVI poemas de <i>Cabaré</i> de JGF»	. Prémio <i>Vértice</i> de Ensaio 84 - JGF ⁷⁵	
1985	. «Vivam, apenas» in <i>Canções Heróicas</i> (Ary dos Santos, Vicente Campinas, Ferreira Monte e JGF) Fernando Lopes-Graça: coro misto <i>a capella</i> . «Viver sempre também cansa!», <i>Vértice</i> : Janeiro-Abril				. Texto de Óscar Lopes e discurso no funeral de JGF por Carlos Aboim Inglês, <i>Avante!</i> : 14 Fevereiro . Depoimentos de David Mourão-Ferreira, José Cardoso Pires e Fernando Namora e artigo de José Carlos de Vasconcelos, <i>JL</i> : 12 Fevereiro	. Fernando Lopes-Graça, <i>Morto, JGF, Vais ao Nosso Lado</i> (música de piano) in <i>Músicas Fúnebres</i> : composto em 1985 e revisto em 1989	. Morte: 8 Fevereiro (no funeral, a 9 Fev.: discursos de Carlos Aboim Inglês e David Mourão-Ferreira, além da presença do Presidente Ramalho Eanes) . Recomendação, aprovada pela Assembleia Municipal de Lisboa, para descerramento de uma lápide, na casa da Av. Rio de Janeiro, e para atribuição do nome do escritor ao	

⁷⁴ A 2ª. ed. de *Poeta Militante-III* inclui os mesmos livros integrados na primeira edição de 1978, acrescentando-lhes *A Poesia Continua* 1981.

⁷⁵ O regulamento deste prémio foi reiteradamente publicado na *Vértice*, entre os n.ºs. 462 (Setembro-Outubro 1984: 92-94) e 464/465 (Janeiro-Abril 1985: 167-168).

1985							parque recuperado na antiga Quinta do Narigão (Alvalade): Fevereiro . Lápide de homenagem descerrada pelo Presidente da Câmara Municipal de Lisboa, Jorge Sampaio . Condecoração a título póstumo: Grande Oficial da Ordem da Liberdade, conferido pelo Presidente da República Ramalho Eanes: 1 Outubro	
1986	. «À espera», «Dantes em jovem» e «Tempo-angústia», <i>Vértice</i> . Julho-Dezembro . Inclusão em <i>Poemabril. Antologia Poética</i> , org. Carlos Loures e Manuel Simões, Fora do texto	. «Instantâneos de um diário inédito», <i>Vértice</i> . Julho-Dezembro			. <i>Vértice</i> n.º 473-475, Julho-Dezembro: número de homenagem ⁷⁶ . Joaquim Namorado, «A Guerra Civil de Espanha na poesia portuguesa», <i>o diário</i> : 17 Agosto			
1987	. Inclusão em <i>A Guerra Civil de Espanha na Poesia Portuguesa</i> , org. Joaquim Namorado, Centelha				. José Ares Montes, «Don Quijote en tres poetas portugueses», <i>Anales Cervantinos</i> , Madrid, 1987-88			
1988		. Inclusão em <i>Portugiesische Erzählungen Des Zwanzigsten Jabrunderts</i> , org. Curt Meyer-Claon, Beck & Glücker (Freiburg)						

⁷⁶ Este número da *Vértice* é integralmente dedicado a JGF e conta com inéditos de poesia e de *Dias Comuns*; com estudos de António Ramos Rosa, Carlos Santarém Andrade, Casimiro de Brito, Fernando J. B. Martinho, Fernando Piteira Santos, Gregory McNab, Helena Riausóva, Laurence Roulx, Luiz Francisco Rebello, Manuel Frias Martins, M.ª Glória Padrão, M.ª Graciete Besse, Pavla Lidmilová e Samuel Fraga; com a criação artística de Maria Velho da Costa e Fernando Lopes-Graça; e com evocações de Artur Ramos, Baptista-Bastos, Gerald M. Moser, José Cardoso Pires, José Manuel Mendes, Mário Dionísio, Urbano Tavares Rodrigues e Wanda Ramos.

Datas	Poesia	Prosa	Artigo Ensaio Depoimentos	Música Cinema Teatro Traduções	Estudos	Retratos JGF Vídeo Discografia ¹	Vida JGF	Vida Familiar
1989		. 14 ^a . ed. <i>Aventuras de João Sem Medo</i> , Moraes			. Serafim Ferreira, «JGF ou a militância (sempre) poética», <i>o diário</i> : 9 Dezembro	. Retrato a óleo «José Gomes Ferreira», de Mário Dionísio . «Écloga», XV <i>Aniversário do 25 de Abril: Canções do 25 de Abril: Treze Canções Heróicas</i> , Celeste Amorim (soprano)/ Madalena Sá Pessoa (piano), LP, Associação 25 de Abril, A25A 2		. Morte de Rosalia Vargas
1990	. 4 ^a . ed. <i>Poeta Militante-I</i> , Dom Quixote	. <i>Dias Comuns-I. Passos Efêmeros</i> , Dom Quixote: 1 Outubro - 30 Dezembro 1965 . 8 ^a . ed. <i>O Mundo dos Outros</i> , Dom Quixote			. «JGF Memória da quimera», <i>o diário</i> : 3 Fevereiro ⁷⁷ . Alexandre Pinheiro Torres, «Introdução ao estudo da poesia de JGF» in <i>Ensaaios Escolhidos-II</i>		. Adopção de JGF como patrono da Escola Secundária de Benfica (construída, em 1982, com projecto de Raúl Hestnes Ferrreira), em Lisboa	
1991	. 4 ^a . ed. <i>Poeta Militante-II</i> , Dom Quixote	. 17 ^a . ed. <i>Aventuras de João Sem Medo</i> , Dom Quixote . 5 ^a . ed. <i>A Memória das Palavras</i> , Dom Quixote				. Mário Viegas grava para a RTP o programa <i>Palavras Vivas</i> : o primeiro episódio dedicado a JGF, José Afonso e Raúl de Carvalho . poema não identificado, <i>Fernando Lopes-Graça e Festa dos Tabuleiros</i> , Tomar, Canto Firme, LP	. Adopção de JGF como patrono da Escola C+S de Viana do Alentejo	
1992					. Clara Rocha, «A Memória das Palavras de JGF» in <i>Máscaras de Narciso</i>			

⁷⁷ Constam os testemunhos de Baptista-Bastos e de Alexandre Pinheiro Torres, este último intitulado «A Primavera no coração». Acresce ainda o *facsimile* da carta de JGF a Miguel Urbano Rodrigues, director de *o diário*, a que juntou um poema — que veio a ser o IV de *Circunstanciais* (1975-77) — para ser publicado naquele jornal. Tal publicação sucedeu, de facto, a 11 de Janeiro de 1976.

1993	. <i>Poemas</i> , Bial (antologia em brochura); il. Aurélio Mesquita							
1994					. Maria do Sameiro Pedro, recensão crítica a <i>Dias Communs-I, Colóquio / Letras</i> n.º. 134: Outubro-Dezembro . Maria do Sameiro Pedro, « <i>Calçada do Sol. Diário Desgrenhado de um Homem Qualquer Nascido no Princípio do Século XX</i> de José Gomes Ferreira - encenação de um ser pensante», <i>Românica</i> : n.º. 3			
1995					. Maria do Sameiro Pedro, <i>A Auto-Reflexividade nos Diários de JGF</i> , tese de Mestrado, Faculdade Letras de Lisboa	. Fernando Lopes-Graça, «Acordai», «Jornada», «Ó pastor que choras» e «As papoilas» in <i>Canções Heróicas/ Canções Regionais Portuguesas</i> CD, Coro da Academia dos Amadores de Música, Fernando Gomes e Olga Prats (piano), EMI/Valentim de Carvalho 7243 5 55501 2 5		
1997						. Fernando Lopes-Graça, «Jornada» in <i>Voix du Portugal</i> , CD/livro org. Salwa El-Shawan Castelo Branco, Paris, Cité de la Musique/ Actes du Sud . Né Ladeiras «Ó pastor que choras»		

Datas	Poesia	Prosa	Artigo Ensaio Depoimentos	Música Cinema Teatro Traduções	Estudos	Retratos JGF Vídeo Discografia ¹	Vida JGF	Vida Familiar
1997						(música de Fausto), <i>Todo Este Céu</i> , CD Sony		
1998	. 4ª. ed. <i>Poeta Militante-III</i> , Dom Quixote	. Excertos inéditos de <i>Dias Comuns-II</i> , JL: 9 Setembro . <i>Dias Comuns-II. A Idade do Malogro</i> , Dom Quixote: 1 Janeiro - 31 Maio 1967 . 18ª. ed. <i>Aventuras de João Sem Medo</i> , Dom Quixote			. Maria Alzira Seixo, «A poesia da circunstância», JL: 9 Setembro	. Negros de Luz, «Estética do grito» in <i>Canções da Inquietação</i> , Jorge Salgueiro (música), Foco Musical, CD FM9801NL		
1999	. Inclusão em <i>Antologia Pessoal da Poesia Portuguesa</i> , org. Eugénio de Andrade, Campo das Letras . Inclusão em <i>Antologia da Poesia Portuguesa Contemporânea. Um Panorama</i> , org. Alberto da Costa e Silva e Alexei Bueno, Rio de Janeiro, Lacerda . Inclusão em <i>E o Céu Tão Baixo. Uma Antologia Poética sobre o Alentejo</i> , org. Manuel	. 19ª. ed. <i>Aventuras de João Sem Medo</i> , Dom Quixote (livro de bolso)			. Maria do Sameiro Pedro, «JGF – Os diários: real e mimesis» in <i>Encontro Neo-Realismo. Reflexões Sobre um Movimento. Perspectivas Para Uum Museu</i> . Carina Infante do Carmo, «L'écriture historicisée de JGF», Colloque International Etudes Romanes, Aix-en-Provence: 3 Dezembro ⁷⁸	. Fernando Lopes-Graça, «As papoilas», «Canção Campista», «Écloga», «Rústica» e «Jornada» in <i>Marchas, Danças e Canções</i> , Coro da Academia dos Amadores de Música, Madalena Sá Pessoa (piano), Associação de Municípios do Distrito de Setúbal ACADEM 9901CD . Fernando Lopes-Graça, «Acordail» in <i>Os Melhores Coros</i>		

⁷⁸ Este ensaio integra os *Cahiers d'Études Romanes*, nouvelle série, n.º. 4 «Transformations Discursives 2», Équipe d'Accueil Etudes Romanes / Université de Provence (Aix-Marseille 1).

⁷⁹ Este concerto foi interpretado por Inês Calazans (canto), Luís Lucas (poesia) e Nuno Vieira de Almeida (piano).

⁸⁰ O catálogo conta com ensaios de Raul Hestnes Ferreira, Luís Adriano Carlos e Paula Morão.

⁸¹ Colaboram neste volume: Jorge Sarabando, Albano Martins, António Borges Coelho, António Cabral, António Modesto Navarro, António Ramos Rosa, António Rebordão Navarro, Arsénio Mota, Augusto Baptista, Baptista-Bastos, Carlos Brito, Carlos Porto, Carlos Tê, Casimiro de Brito, César Príncipe, Dália Dias, Emanuel Jorge Botelho, Fernando Miguel Bernardes, Filomena Cabral, Francisco Duarte Mangas, Germano Silva, João Pedro Méseder, Jorge Reis-Sá, José Alberto Mar, José Carlos Barros, José-Emílio Nelson, José Manuel Mendes, José Soares Martins, José Viale Moutinho, Luiz Francisco Rebello, M.ª Teresa Horta, Mário de Carvalho, Orlando Neves, Papiano Carlos, Paulo Sucena, Serafim Ferreira, Urbano Tavares Rodrigues, Valter Hugo Mãe, Vergílio Alberto Vieira, Vítor Oliveira Jorge e Vítor Pinto Basto.

⁸² A secção «Em foco» do *Avante!* inclui um artigo de Urbano Tavares Rodrigues e depoimentos de Maria Velho da Costa (excerto de *Cravo*), Luiz Francisco Rebello e Orlando Costa.

⁸³ Constam desta secção do JL um artigo de Gastão Cruz e uma nota de Rodrigues da Silva. Reproduzem-se ainda cartas de JGF ao filho Raúl, durante a detenção deste último pela PIDE, em 1955, fragmentos de *Dias Comuns*, de 1971 a 1976, e duas cartas dirigidas ao poeta por Carlos Drummond de Andrade e por Jorge de Sena.

⁸⁴ Realização de António Cunha; textos de JGF ditos por João Mota; *Valsa das Folhas Secas Caindo*, interpretada ao piano por Gabriela Canavilhas; testemunhos de Urbano Tavares Rodrigues, José Manuel Mendes e Luiz Francisco Rebello; locução: Margarida Mercês de Mello; imagem e montagem: Miguel Pitê; e pesquisa documental: Marta Guerreiro. Foi exibido na RPT2, no programa «Artes & Letras», a 14 de Outubro de 2000.

⁸⁵ Trata-se de uma iniciativa do Sector Intelectual do Porto do PCP, com as intervenções de José António Gomes, Odete Santos e Jorge Sarabando e actuação de um coro dirigido pelo maestro José Luís Borges Coelho que, com o pianista Fausto Neves, interpretou canções de Fernando Lopes-Graça.

1999	Silva Terra e il. Carlos Guerra . Inclusão em <i>Memória Dividida. Poesia de Antes e de Depois do 25 de Abril</i> , org. Pedro Mexia					<i>Amadores da Região Lisboa</i> , vol. III, CD-I, Coro da Academia dos Amadores de Música, Public-art Editora		
2000	. Inclusão em <i>Lisboa Com Seus Poetas. Colectânea de Poesia sobre Lisboa</i> , org. Adosinda Providência Torgal e Clotilde Correia Botelho, Dom Quixote . <i>Four Poems + Deux Poèmes</i> , trad. Jean R. Longland, Suzette Macedo, François Lopez e Robert Marrast, Lisboa, PEN Clube Português	. <i>Dias Comuns-III. Ponte Inquieta</i> , Dom Quixote: 1 Junho - 31 Dezembro 1967 . <i>Raiz de Granito. Antologia de Poesia e Prosa sobre o Porto</i> , Dom Quixote . 9ª. ed. <i>O Mundo dos Outros</i> , Dom Quixote (livro de bolso)		. Crónicas cinéfilas reunidas em <i>Uma Sessão por Página</i> , org. Teresa Barreto Borges e Nuno Sena, Ministério da Cultura/ Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema . 1ª. audição de composições para piano de JGF, por Luís Pipa (<i>Valsa das Folhas Secas, Caindo, Fado n.º 2 com variações e Fado n.º 3</i>) no recital de canto, música e poesia, Café Majestic, org. APE, com Luís Machado, Manuel Freire: 12 Outubro . Concerto <i>Sala de Concertos</i> , Palácio Galveias: 5 Dezembro ⁷⁹	. Raúl Hestnes Ferreira, Intr. a <i>Uma Sessão por Página</i> . Pref. Manuel António Pina a <i>Raiz de Granito</i> . Catálogo <i>JGF Operário das Palavras</i> ⁸⁰ . <i>Recomeço Limpido</i> , Sector Intelectual do Porto do PCP ⁸¹ . JGF: <i>Poeta Militante</i> , Porto, Biblioteca Pública do Porto. (Catálogo da exposição bibliográfica comemorativa do 1.º centenário do nascimento do Poeta), Biblioteca Pública do Porto . José António Gomes, «JGF: militante da poesia e da vida», <i>Malasartes</i> : Julho . António Alçada Baptista, «Lembrança de JGF», <i>Notícias Magazine</i> : Junho . Secção evocativa «Em foco», <i>Avante!</i> : 8 Junho ⁸² . «Tema» especial <i>JL</i> : 31 Maio ⁸³	. Vasco, caricatura de JGF, <i>Público</i> : 9 Junho . Documentário <i>Um Homem do Tamanho do Século</i> , RTP/Videoteca Municipal de Lisboa: estreia no Fórum Lisboa a 8 Junho ⁸⁴ . Negros de Luz, «Acordai» e «Jornada» in <i>Canções Heróicas</i> , Fernando Lopes-Graça (música), Jorge Salgueiro (arranjos), Foco Musical, CD FM0009NL	. Carina Infante do Carmo, «Leituras de uma voz grafada no tempo: a invenção diarística em JGF», Braga, Instituto de Letras e Ciências Humanas / Univ. do Minho: 24 Maio . Apresentação pública de <i>Recomeço Limpido</i> , Café-Concerto do Teatro Rivoli: 9 Junho ⁸⁵ . Ciclo de cinema, na Cinemateca: 17-24 Junho ⁸⁶ . Selecção de poemas de JGF no programa diário «À esquina do mundo», na Antena 1, de António Cardoso Pinto: 19 a 23 Junho . Recital de poesia «Versos de eléctrico para eléctrico», Estação de Eléctricos de S. Amaro, org. de APE: 20 Junho ⁸⁷ . Espectáculo de poesia dita por Canto e Castro (encenação	

⁸⁶ O ciclo de cinema incluiu, a 17 Junho, *A Canção de Lisboa* (1933), de Cottinelli Telmo, e *A Linha Geral* (1929), de Eisenstein; a 19, *Aldeia da Roupa Branca* (1938), de Chianca de Garcia; a 21, *Blackmail* (1929), de Alfred Hitchcock; a 24, *O Corvo* (1935), de Louis Friedlander, e *Acto da Primavera* (1963), de Manoel de Oliveira.

⁸⁷ Este recital de poesia, que foi antecedido por um passeio num eléctrico histórico, desde o Terreiro do Paço até Sto. Amaro, e depois pela participação da Banda da Carris. O recital contou com José Manuel Mendes, Luís Machado, Sofia Sá da Bandeira e Silvestre Fonseca. De assinalar, entre outras iniciativas da APE, coordenadas por Luís Machado: no dia 9 de Junho, o jantar-debate «JGF: homem, cidadão e escritor», no Martinho

Datas	Poesia	Prosa	Artigo Ensaio Depoimentos	Música Cinema Teatro Traduções	Estudos	Retratos JGF Vídeo Discografia ¹	Vida JGF	Vida Familiar
2000					<ul style="list-style-type: none"> • José Quitério, «De garfo e faca: JGF», <i>Expresso</i>. Revista: 10 Junho • Urbano Tavares Rodrigues, «JGF, irmão do sonho e da esperança», <i>Vértice</i>. Setembro-Outubro • João Ribeiro Ferreira, «O mito de Narciso na poesia portuguesa contemporânea» in <i>A Mitologia Clássica e a sua Recepção na Literatura Portuguesa</i> • Maria Fernanda Abreu, «Viva ou morra Dom Quixote? O grito dos poetas e a utopia cervantina: Miguel Torga e JGF», <i>Utopia e Quixotismo</i> 		<ul style="list-style-type: none"> • Joaquim Benite), Festa do <i>Avantel</i>: 2 Setembro • JGF: <i>poeta militante</i>. Exposição bibliográfica, Biblioteca Pública do Porto: 12 Setembro - 15 Outubro • Exposições org. pela CML: «Operário das Palavras» (23 Novembro - 7 Janeiro 2001, Palácio Galveias) e «A Revolução é um Sonho», Museu República e Resistência / CML • Carina Infante do Carmo, «A militância da poesia em José Gomes Ferreira» (conferência), Biblioteca Municipal de Aveiro: 28 Novembro 	
2001	<ul style="list-style-type: none"> • Inclusão no Programa Literatura Portuguesa/11º. Ano (Curso Geral de Línguas e Literaturas): 	<ul style="list-style-type: none"> • 20ª. ed. <i>Aventuras de João Sem Medo</i>, Dom Quixote (livro de bolso) • Inclusão no 		<ul style="list-style-type: none"> • <i>Valsa das Folhas Secas, Caindo e Fado</i> nº. 3, por Gabriela Canavilhas (piano) na Homenagem 	<ul style="list-style-type: none"> • Raúl Hestnes Ferreira, JGF <i>Fotobiografia</i>, Dom Quixote • Catherine Dumas, 	<ul style="list-style-type: none"> • CDs JGF: entrevista 1973 e <i>Sala de Concertos</i>, Strauss⁹¹ • CD <i>Felizmente as Palavras</i> (poemas de 	<ul style="list-style-type: none"> • Colóquio Internacional: «Viagem do Século XX em JGF», Faculdade de Letras do Porto: 19-20 	

da Arcada, com José Manuel Mendes, Urbano Tavares Rodrigues e Luís Machado; no dia 12, um recital de poesia e música com a Orquestra Nacional do Porto, no Café Majestic, Porto; no dia 19, a mesa redonda «JGF: poeta militante», com Paula Morão, Baptista Bastos e Orlando da Costa, na sede da APE; no dia 28, o recital «JGF. Testemunhos poéticos», no Café Majestic, no Porto, com José Manuel Mendes e Luís Machado; e nos meses de Novembro-Dezembro, a exposição colectiva de pintura «Zé Gomes: uma viagem ao século XX», na Galeria S. Bento.

⁸⁸ O ciclo «A palavra e a música», de homenagem a JGF, pela Academia dos Amadores de Música (AAM) contou, na parte musical, com António Vitorino de Almeida (palestra); Ana Ferraz (canto), Gabriela Canavilhas (piano), o Grupo de Guitarras *Per Suonare* da AAM e o Coro Lopes-Graça da AAM.

⁸⁹ A comunicação de Catherine Dumas, «JGF, *Poeta Militante*-I: une poésie au quotidien», integra o volume *Journée de Réflexion sur les Auteurs Inscrits aux Programmes des Concours de Recrutement – Agrégation et Capes de Portugais (Session 2001)*, supplément au n.º 315, organizado pela ADEPBA e pela Société des Langues Néo-Latines, 2001: 139-168.

⁹⁰ Este número integra inéditos de correspondência e de vários volumes de *Dias Comuns*, além de depoimentos e artigos de António Alçada Baptista, Mª Graciete Besse, Luís Adriano Carlos, Carina Infante do Carmo, Francisco Duarte Mangas, José Manuel Mendes e um diário de Alexandre Vargas.

⁹¹ O CD reproduz a entrevista recolhida, na casa do poeta, em 1973, e gravada em LP para a Guilda da Música, assim como o concerto, realizado no Palácio Galveias, em Dezembro de 2000.

⁹² Os poemas são ditos por Alexandre Vargas, Carmen Dolores, José Manuel Mendes, Manuela de Melo, Natália Luiza e Sofia Sá da Bandeira. Música original de Bernardo Sassetti.

⁹³ Esta comunicação integra o volume de actas, coordenado por António Manuel Ferreira, *Presenças de Régio*. Actas do 8.º Encontro de Estudos Portugueses ALEP, Aveiro, Universidade de Aveiro.

⁹⁴ Contém estudos de Ana Paula Ferreira, António Pedro Pita, Carina Infante do Carmo, Carlos Felipe Moisés, Catherine Dumas, Clara Rocha, Fernando Guimarães, Joana Matos Frias, Jorge Fernandes da Silveira, Luís Adriano Carlos, Mª. João Reynaud, Paula Morão, Paulo de Medeiros, Pedro Eiras e Rosa Maria Martelo, além da transcrição da mesa-redonda, moderada por Isabel Pires de Lima, com: Alexandre Vargas, Gastão Cruz, José Manuel Mendes, Raul Hestnes Ferreira.

2001	poesia de JGF opcional dentro do módulo «De <i>Orpheu</i> à Contemporaneidade» . Inclusão em <i>O Futuro em Anos-Luz</i> , org. Valter Hugo Mão, Quasi	Programa de Literatura Portuguesa / 11º. Ano (Curso Geral de Línguas e Literaturas): <i>O Irreal Quotidiano</i> e <i>A Memória das Palavras</i> – obras opcionais dentro do Projecto individual de leitura do aluno . Inclusão em <i>Memória da Resistência. Literatura Autobiográfica da Resistência ao Estado Novo</i> , org. António Ventura, CML./Bibl.- Museu República e Resistência		na Academia dos Amadores de Música, Auditório Tomás Borba: 16 e 30 Março ⁸⁸ . 2ª. audição de <i>Idílio Rústico</i> (Orquestra Metropolitana de Lisboa, sob a direcção do maestro César Viana) e de outras peças para piano, tocadas por Armando Vidal, além de compo- sições de Lopes-Graça com poemas de JGF, Cinema Tivoli: 13 Setembro	«JGF, <i>Poeta Militante- I: une poésie au quotidien</i> » (comunicação) Paris, 17 Novembro ⁸⁹ . <i>O Escritor</i> . APE, nº. 15-17 (secção dedicada a JGF ⁹⁰ e facsimile de carta a Raúl Hestnes Ferreira) . Eduardo Cintra Torres, «O poeta do ‘remorso militante’», <i>Público</i> : 22 Outubro	JGF), APE ⁹²	Fevereiro . Carina Infante do Carmo, «‘Que sei eu do povo?’ uma entre outras interrogações incómodas de JGF», 8º. Encontro de Estudos Portugueses ALEP, Universidade de Aveiro: 23 Novembro ⁹³ . Atribuição do nome de JGF ao Parque de Alvalade, aprovada em 1985 e reiterada em Julho de 2000, pela Assembleia Municipal de Lisboa: 6 Dezembro	
2002					. <i>Viagem do Século XX em JGF</i> , Campo das Letras (Actas do Colóquio Internacional, Porto, 19-20 Fevereiro) ⁹⁴ . Luís Filipe Soares S. Teixeira, <i>Mitos Clássicos na Poesia de JGF</i> , tese de Mestrado, Univ. Católica Portuguesa (Viseu)			
2003	. Inclusão em <i>A Alma Não é Pequena. 100 Poemas Portugueses Para SMS</i> , org. Valter Hugo Mão e Jorge Reis-Sá, Cento Atlântico.pt	. <i>Música. Minha antiga Companheira Desde os Ouvidos da Infância.</i> <i>Antologia</i> , org. Raúl Hestnes Ferreira e Romeu Pinto da Silva, Campo das Letras . <i>Inéditos de Dias Comuns</i> (de 1968 a			. Romeu Pinto da Silva, «JGF e a música» in <i>Música. Minha antiga Companheira Desde os Ouvidos da Infância.</i> <i>Antologia</i> , Campo das Letras . Célia Pinto, <i>A Poesia</i>	. Estátua de JGF por Francisco Simões no Parque dos Poetas (Oeiras), inaugurado a 7 Junho ⁹⁷		

⁹⁵ Neste ano saíram os volumes: *Aventuras de João Sem Medo*, integrando a «Nota final da 2ª. ed. (1973)», e *Poeta Militante-I*, com prefácio «O poeta militante», de Mário Dionísio.

⁹⁶ Esta crónica está disponível no blogue de Nelson de Matos, «Textos de contracapa» (www.textosdecontracapa.blogspot.com), desde 16 de Julho de 2003.

⁹⁷ Além da estátua de JGF, o Parque dos Poetas contava, à data da sua inauguração, com mais dez estátuas de poetas do século XX, esculpidas por Francisco Simões: Alexandre O’Neill, António Ramos Rosa, Eugénio de

Datas	Poesia	Prosa	Artigo Ensaio Depoimentos	Música Cinema Teatro Traduções	Estudos	Retratos JGF Vídeo Discografia ¹	Vida JGF	Vida Familiar
2003		1971), referentes a Carlos de Oliveira e Augusto Abelaira in <i>JL</i> : 23 Julho . 23ª. ed. <i>Aventuras de João Sem Medo</i> , Dom Quixote (livro de bolso) . Coleção <i>Obras de José Gomes Ferreira</i> , Círculo de Leitores sobrecapa de Mário Caeiro) ⁹⁵			<i>Pastoral de JGF</i> , tese de Mestrado, Fac. Letras de Lisboa . Nelson de Matos, crónica sobre JGF, <i>DNA</i> : 3 Maio ⁹⁶ . António Alçada Baptista, «Memórias e lembranças de JGF» in <i>A Cor dos Dias</i> , Presença			
2004	. Indusão em <i>Poezias, Jazz na Poesia de Língua Portuguesa</i> , org. José Duarte e Ricardo A. Alves, Almedina	. <i>Dias Comuns-IV. Laboratório de Cinzas</i> 1 Janeiro – 31 Maio 1968 . <i>Obras de José Gomes Ferreira</i> , Círculo de Leitores (cont.) ⁹⁸			. Jorge Silva Melo, «Sacudir as palavras», <i>Público</i> : 17 Julho . Rosa Maria Martelo, «Auto-retrato enquanto ‘poeta militante’» in <i>Em Parte Incerta</i> , Campo das Letras			
2005	. <i>Abre um Buraco no Tecto que Eu quero Ver a Lua. Uma Seleção de Textos de JGF</i> , org. José António Gomes e Isabel Ramalhete, capa Gémeo Luís, arranjo gráfico Luís Mendonça, Pelouro da Educação e Cultura da Junta de Freguesia de Santo Ildefonso (Porto) ⁹⁹ . Inclusão em <i>Os Poemas da Minha Vida</i> , org. Maria Barroso, Público . Inclusão em <i>Os</i>	. 25ª. ed. <i>Aventuras de João Sem Medo</i> , Dom Quixote			. Célia Pinto, <i>A Poesia Pastoral de JGF</i> , Departamento de Literaturas Românicas /Fac. de Letras da Univ. de Lisboa – Colibri		. Comemoração do aniversário de JGF na Escola EB 1 JGF (Santo Ildefonso, Porto: freguesia onde nasceu JGF), com descerramento de lápide de José Rodrigues, espectáculo de alunos/professores e lançamento da antologia <i>Abre um Buraco no Tecto que Eu quero Ver a Lua. Uma Seleção de Textos de JGF</i> , contando com a presença de Raúl	

Andrade, Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Florbela Espanca, Natália Correia, Miguel Torga, Sophia de Mello Breyner Andresen e Teixeira de Pascoaes.

⁹⁸ Neste ano saíram os volumes: *Poeta Militante-II*; *Poeta Militante-III*; *O Mundo dos Outros*, com prefácio de Mário Dionísio; *Imitação dos Dias*; *Coleccionador de Absurdos*; *Tempo Escandinavo*; *O Sabor das Trevas* / *O Enigma da Árvore Enamorada* / *Calçada do Sol*; *Gaveta de Nuens*; *5 Caprichos Teatrais*; *A Memória das Palavras* / *Relatório de Sombras*; *Revolução Necessária*/ *Intervenção Sonâmbula* e *O Irreal Quotidiano*.

⁹⁹ Sem venda comercial, esta antologia contém 12 poemas de JGF (entre eles «Canção campista», musicada por Lopes-Graça) e o capítulo «O João Medroso», de *Aventuras de João Sem Medo*.

2005	<p><i>Poemas da Minha Vida</i>, org. Jerónimo de Sousa, Público</p> <p>. Inclusão em <i>Os Poemas da Minha Vida</i>, org. Mário Soares, Público</p> <p>. Inclusão em <i>Os Poemas da Minha Vida</i>, org. Urbano Tavares Rodrigues, Público</p>						Hestnes Ferreira: 9 Junho	
2006	<p>. Inclusão de «Viver sempre também cansa» na secção «Um Poema por Semana», <i>Público</i> www.publico.pt: 18 Fevereiro</p>	<p>. Estreia de PimTeatro, <i>Viagens por Dentro do Mundo</i> (adaptação de <i>Aventuras de João Sem Medo</i>), dir. musical Carlos Guerreiro, dramaturgia Alexandra Espiridão, Teatro Garcia de Resende: 4 Abril</p>					<p>. «Inês de Castro, Senhora da Saudade», «Andam nas praias as ondinas», «Aquele que eu nunca vi» in <i>Fernando Lopes-Graça e os Poetas</i>, Elsa Saque (soprano) e Nuno Vieira de Almeida (piano), CD2, CML, TRAD. 048-2</p> <p>. «Ó pastor que choras», «Acordai», e «Jornada» in <i>Canta, Camarada Canta. Gravações Inéditas de Fernando Lopes-Graça</i>, CD, Edições <i>Avante!</i></p>	